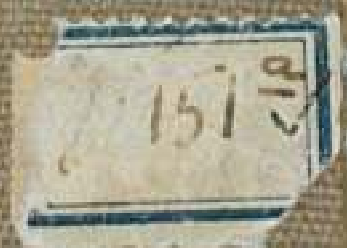
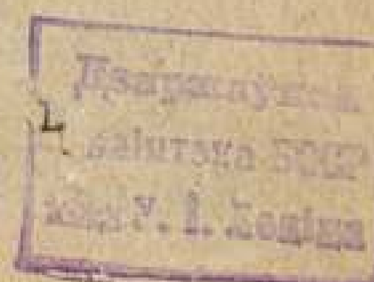

151

Ф. АЛЯХНОВІЧ.

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР

ВЫДАНЬНЕ
Беларускага Грамадзянскага
Сабраньня ў Вільні.



Вільня. - - - Друкарня „Lux“. - - - 1924 г.

Прадмова.

Зьбіраючы матэрыялы для гэтай кніжачкі, аўтору не прыйшлося карыстацца першымі крыніцамі, рукапіснымі матэрыяламі, якія былі для яго недаступны. Большая частка матэрыялу, зьмешчанага ў першых трох разьдзелах кніжкі, ўзята з працаў расейскіх вучоных—П. Бязсонава, Марозава, Карскага ды інш. Заданьнем ніжэйпадпісанага было галоўным чынам зрабіць некаторыя выпіскі ды гэты матэрыял адпаведна ўгрупаваць. Гэта была работа, якую трэба было рабіць вельмі асьцярожна, старанна вылаўліваючы са зьмешанага няраз у вадно цэлае культурнага дабытку „ўсіх рускіх“ тое, што ўзапраўды ёсьць уласнасьцю толькі беларускага творчага генія. Дзеля гэтага ў лябірынце культурных здабычаў Беларусі, Украіны і Масковіі прыходзілася няраз кіравацца дагадкамі, каб выдзяліць з гэтага матэрыялу, які

быў у руках аўтора, тое, што было патрэбна.

Але й гэты друкаваны матэрыял, якім прыходзілася аўтору карыстацца, далёка не так поўны, як-бы хацелася. Далёка ня ўсё тое, што аўтор хацеў-бы выкарыстаць, удалося знайсьці ў бібліятэках Вільні, — дзеля гэтага у кніжцы гэтай чытач можа знойдзе шмат недагаворанага.

Дзеля таго аднак, што дагэтуль наша тэма ў беларускай літэратуры ня была яшчэ апрацаванай і шырэйшае наша грамадзянства мала яшчэ знаёма з першымі праявамі тэатральнай дзеяльнасьці ў нашай мінуўшчыне, выпускаючы на кніжны рынак гэту працу, аўтор загадзя просіць даравацъ яму тыя недахваты, якія ў ёй спаткаюцца, і мае надзею, што гэтая кніжка заахвоціць іншых беларускіх пісьменьнікаў шырэй апрацаваць гісторыю беларускага тэатру і зрабіць гэта лепей за яго.

Аўтор.

Вільня.
У кастрычніку 1924 г.

I.

Зачаткі тэатру — драматычная творчасьць у форме сцэнізаванай песьні, гульніігрышча з тэатральным элемэнтам—паяўляюцца надта рана і спатыкаюцца навет у народаў, якія стаяць на вельмі нізкай ступені культурнага разьвіцьця. Адзін з выдатных сучасных тэатральных дзеячоў, Еврэінаў, кажа, што ў Афрыцы навет можна бачыць патрэбу прафэсыянальных актораў.*) Племя Ніам-Ніам мае вандроўных мімаў і пявуноў, якія апранаюцца ў нязвычайныя адзежы накшталт свайго роду тэатральных касьцюмаў; у Лутуколаў пахаронныя танцы маюць характар драматычных спэктакляў; Кафры ладзяць перад знатнымі чужаземцамі балетныя спэктаклі... На астравох Палінэзіі ёсьць свае пантомімы... Чалавек побач з інстынктам самазахаваўчым, палавым і інш. мае інстынкт тэатральнасьці.

*) Н. Евреинов. Театр как таковой. Берлин. 1923.

Як у ўсіх іншых народаў, гэтак сама і ў нас на Беларусі першых адзнак паяўленьня драматычнага элемэнту трэба цашуквацца ў культавым абрадзе і неадлучных ад яго песьнях, а таксама ў гульнях, у каторых тэатральны інстынкт, які мае кожны чалавек, знаходзіць сваё выражэньне ў дзеі. Гэткім чынам у захаваўшыхся да нашага часу народных абрадах, якія ўжо пад уплывам хрысьціянства ўтрацілі сваё старае культавое значэньне, у народных сьвятах, варажбах, харагодах, гульнях і г. п. мы бачым прысутнасьць больш або менш значную драматызму, бачым ня толькі дыялёг, які сам па сабе яшчэ ня ёсьць драма, але дыялёг зьвязаны з адпаведнаю мімікаю, з дзеяй, аблічанай на глядзельнікаў.

Самыя старэйшыя з захаваўшыхся да нашага часу абрадаў і гульняў зьвязаны са сьвятамі сонечнага году, устанавіўшыміся, ведама, яшчэ ў тую далёкую пару, калі сонца віталі як бога, які дае жыцьцё прыродзе.

Як у сьвеце стара-клясычным бог Дыёнізос паслужыў зародышам народнага тэатру, гэтак сама ў сярэднявечнай Эўропе і ў нас галоўным чынам са сьвяточных

гульняў пачалі выдзяляцца і разьвівацца элемэнты народных драматычных ігрышчаў.

Дзеля гэтага для пачатковай гісторыі нашай драматычнай літэратуры і тэатру шмат якія сьвяточныя абрады бязумоўна маюць значэньне.

На Беларусі ў паганскіх сьвятах і стара-даўніх ігрышчах былі зачаткі драматычнай творчасьці, якім аднак ня суджана было разьвіцца ў закончаную форму, але з астаткаў таго, што захавалася ў народзе, з таго, што калісь паказвалі скамарохі — гэтыя тагачасныя прафэсыяналы артысты, відаць, што й ў беларускім народзе сільна была патрэба тэатру.

У ігрышчах, карагодах, падзеі жыцьця малююцца мастацкім словам, песьняй хору, які кружыцца навокал сярэдзіны, пакінутай для сцэны дзеі, аб якой пяецца. Лёгка зразумець, што тут не пяецца аб здарэньнях эпічных, што гэта не апавяданьне. Не пяецца тут таксама аб пачуцьцёх, аб тых абразох, якія даюць зьмест песьні лірычнай. Наадварот, тут «разыгрываецца дзея» з завязкай і разьвязкай, як зачатак драмы; трэба толькі глянуць на Купальскія і Калядныя гэтага роду песьні, каб пабачыць у іх то разгар страсьці, разь-

біваючай сямейнае шчасьце, то гісторыю няшчаснай закаханай жонкі або дзяўчыны, то дзяцюка дзеля яе забітага, то роспач маці, то ашуканага за сваю строгасьць бацьку і г. п. Адным словам усюдых драматычныя і трагічныя зачаткі *). Але тое, што нам пакінула мінуўшчына ў форме больш ці менш закончанай, у пэўным творчым слове, у дзеі, каторая разыгрываецца і ў хоры, каторы пяецца, — ўсё гэта ў нас не дайшло да вышэйшага разьвіцьця народнага тэатру. Наагул славяне ў сваём жыцьці не дарасьлі да поўнага сьпелага веку ў тэй меры, як дарасьлі калісьці поўныя мастацкага пачуцьця грэкі. З аднаго боку суровы клімат і беднасьць ральлі, з другога — хрысьціянства, якое старым паганскім народным сьвятам і зьвязаным з імі гульням пастаралася даць новы зьмест — хрысьціянскі, не далі разьвярнуцца народным абрадам і ўстрымалі нармальнае разьвіцьцё народнага тэатру.

Купала мае свае абрады, свае характэрныя ўрачыстасьці і гульні, а разам

*) Петръ Безсоновъ. Бѣлорускія пѣсни съ подробными объясненіямі ихъ творчества и языка, съ очеркомъ народнаго обряда, обычая и всего быта. Москва. 1871 г.

з гэтым свой уласны цыкль песьняў. Тутка сабрана ўсё, што ёсьць для беларускага селяніна самага сьвяточнага, таёмнага, прыцягваючага і ігрывага ў працягу ўсяго летка, каторае ў іншую пору поўнае бязвыхадных цяжкіх работ пад сонечным зноем на пяскох або балотах.

У Купалу ўсе песьні маюць у сабе свае купальскія адзнакі. Гэтыя карагоды завуцца «гульнямі», «ігрышчамі», гэтта й ёсьць нашы *Ludi,* наша сцэна, наш захаваўшыся зародыш народнага тэатру *).

Купала — некалі самае важнае, найвялікшае сьвята, пасьля аграніčана сьвяткаваньнем толькі ў працягу аднэй ночы, але й тут стары абрад з кожным днём распадаецца пад уплывам хрысьціянства, асталіся адно толькі самыя неабходныя абставіны ўрачыстасьці, без якіх яна зусім-бы счэзла, — касьцёр і чучала; для іншых гульняў патрэбна была-б падгатоўка, час ды й асобыя людзі; а тут даўно ўжо няма ні таго, ні іншага: прыходзе прыгон, настае час гарачых работ, усе ўчасьнікі — рабочы люд, земляробы. Купальскай песьні прыходзіцца толькі

*) П. Безсоновъ. Бѣлор. пѣсни.

ўспамінаць стары абрад, але ня ўтрыць адпаведнай дзеі. Тыя, хто калісь быў неабходным слугой і выразьнікам Купалы, пасьля таго, як прагналі багіню, папсавалі сьвята й абрад, тыя адарваны лёсам ад свайго дзела, кінуты на вандроўнае скамарошае жыцьцё, а пасьля й зусім счэзьлі бязсьледна*).

Як на Купалу жыве, гаворыць і дзействуець у стычнасьці з чалавекам уся прырода, гэтак на Коляду задаюць ей пытаньні і варожаць, разгадваюць таёмны зьмест яе адказаў. На Купальле гавораць і дзействуюць дрэвы, травы, краскі; на Коляды яны выступаюць у свайго роду драме, яны маюць стычнасьць з бытам чалавека, як напр. Хмель, Канапель, Мак, Просо і г. п. Тое самае й са зьверамі і жывёламі: іх прадстаўляюць людзі, уваходзячы ў іхняе палажэньне, або яны прадстаўляюць сабой чалавечае жыцьцё. Гэткія ёсьць напр. гульні—прадстаўленьні, як: Гусь, Яшчар, Мядзьведзь, Журавель ды інш. Апранаюцца або маскіруюцца часам вельмі ўдачна, найпрасьцей вываpачваючы кажух. Самае распаўсюджанае—

*) П. Безсоновъ. Бѣлор. пѣсни.

гэта *Казёл*, або часьцей *Каза* — гэты неадлучны таварыш клясычнае драмы, трагэдыі й бога, які сьвятам сваім выклікаў да жыцьця тэатр. У некаторых мясцох Казу робяць надта хораша (за яе апранаюць дзяцюка): з мордай, ражкамі, зістужкамі, званочкамі. Найпрасьцейшы спосаб — на галаву апранаюць белую кашулю, а над галавой чалавека прышываецца да кашулі зробленая з чаго-небудзь галава казы; морда яе зроблена з двох драўляных дошчак, праз якія праходзіць вяроўка, каторай канец дзяцюк трымае ў руцэ сваей і цягае за яе, а ад гэтага дошчачкі пляскаюць, як губы й зубы казы. Гэтыя самыя гульні спатыкаюцца й ў старадаўніх скамарохаў асабліва Мядзьведзь і Каза*).

Каза мае ня толькі свой рэчытатыў прадстаўленьня, але й сваю спэцыяльную песьню:

Го-го-го, Козынька,
Го-го-го, шэра,
Го-го-го, бела,
Ой, расхадзіся,
Разьвесяліся

---

*) П. Безсоновъ. Бѣл. пѣсни.

Па ўсяму дому
Па вясёламу.
Ой, пакланіся
Сему гаспадару
І жане яго,
І дзеткам яго.
Ого-го, Козынька,
Ого-го шэра,
Ого-го, бела!

Гдзе Каза тупаю,
Там жыта купаю,
Гдзе Каза рогам,
Там жыта стогам,
Гдзе Каза ходзіць,
Там жыта родзіць.

Ого-го, Козка,
Ого-го, шэра,
Ого-го бела!
Паслухай, Козынька,
Гдзе ў звоны звоняць,
Гдзе ў бубны бубняць,
Гдзе ў трубы трубяць,
Гдзе йскрыпцы граюць!

Ого-го, Козынька,
Ого-го, шэра,
Ого-го, бела!
Паглядзі на грады,

Ці няма здрады?
Старая баба
То тая здрада.

Салому сячэ,
Пірагі пячэ,
А сена смажыць,
Пірагі мажаць.

Ого-го, Козынька,
Ого-го, шэра,
Ого-го, бела!
Выскачыў ваўчок,
За казу чок-чок,
А ваўчаняты
За казяняты.
Мудрая Козынька
Дагадалася,
У ніцыя лозанькі
Захавалася.
„Я не баюся
Ні ў полі лаўца,
Ні ў лесе страўца.
Адно баюся
Старога Дзеда
Сіва-барода,
Той мяне заб‘е
З тугога лучка
З правага плячка“.

Го-го-го, Козынька,
Го-го-го, шэра,
Го-го-го, бела!
У нашай Козанькі
Чатыры ножанькі.
Ого-го, Козынька,
Ого-го, шэра,
Ого-го, бела! *).

Абход з „Казой“ мае яшчэ ў сабе сьляды старадаўняга, ахвярнага і сьвятога для дахрысьціянскай эпохі зьместу.

Беларуская «Каза» ёсьць ня толькі таварыш прадстаўленьняў, гульняў, шумнага сьвята з музыкай, але напамінае сабой і старэйшыя, вышэйшыя істоты або старадаўнія сказы, якія ўлажылі душу ў прадстаўленьне і нарадзілі сцэну. Каза творыць увесь дабытак, яна прычына ўраджайнасьці, а яе рог ёсьць рог ізбытку, як у старадавняй клясычнай Амальфэі. Яна клапоціцца аб выхаваньні новароджаных істот, старанна хавае іх, а ім, гэтак сама, як і маці, пагражае страшны даўнішні вораг, Воўк, або „Стары Дзед“, сіваба-

*) Гэтая песьня мае шмат варыянтаў. Глядзі: П. В. Шейнъ. Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія Сѣверо Западнаго края. Том I, часть 1, стр. 90—98.

роды з тугім лукам — гэта азлоблены бог Кронос або Сатурн. Гэткім чынам славянскае сьвята навароджанага „Божыча“, пазьней пад уплывам хрысьціянства прытарнованае да ражства Хрыста, ляпей за ўсё ахарактэрызоўваецца сваей неразлучнай Казой, а яе абраз найболей разьвіты захаваўся на Беларусі*).

Прадстаўнікамі мастацтва, акторскай дзеяльнасьці, ад старадаўніх часоў і амаль да паловы XVII ст. былі ў нас скамарохі. Дзеяльнасьць іх была вельмі разнародная. Яны былі прадстаўнікамі мастацкае літэратуры, адпаведнай да патрэб і тагачаснага смаку. Скамарохі, калі і не былі самі паэтамі, тварцамі, дык за тое перахоўвалі народную паэтыцкую творчасьць. Яны—самыя даўнійшия прадстаўнікі народнага эпосу, народнай сцэны, народнай музыкі. XI век жыў у нас яшчэ поўнай сілаю народнай творчасьці і ня ведаў яшчэ таго, што вешчая песьня Баяна ёсьць „паганая чартоўская справа“**).

*) П. Безсоновъ. Бѣл. пѣсни.

**) Матэрыялы аб скамарохах пачэрнуты галоўным чынам з кніжкі: А. С. Фаминцынъ. Скоморохи на Руси. С. Петербургъ, 1889 г.

Князявы і баярскія піры заўсёды ажыўляліся прысутнасьцю скамарохаў, а асабліва піры вясельныя. Але ня толькі на банкетах і вясельлях, ня толькі ў князевых палатах, у баярскіх харомах і ў прыватных дамох скамарохі паказвалі сваё мастацтва,— яны зьяўляліся на вуліцах, на пляцах, на палёх, гуляючы ў нядзелі ды іншыя сьвяточныя дні сваі «прадстаўленьні» дзеля разьвесяленьня народу. Калі на банкетах і вясельлях скамарохі былі галоўнымі пачынальнікамі песьняў і скокаў, дык тым балей сярод шматлюднага народнага натоўпу яны сваей вясёласьцю, гульнёй, песьнямі ды скокамі, ня толькі весялілі народ, але й уцягвалі яго самога ў сваю гульню: песьні, скокі, сьмех, пляскавьне рукамі, наогул бязьмежная вясёласць і разгульле народу—усё гэта зьлівалася ў адзін шумны абраз, у якім набожныя піонэры хрысьціянства бачылі астаткі ненавіснага для іх паганства, называючы народныя йгрышчы «чартоўскімі», „паганскай службай“ і г. п.

Але народ любіў весяліцца. Песьня кажа:

За тры капы селезьня прадала,
А за капу дударыка наняла.

„Зайграй, зайграй, дударыку, на дуду,—
„Няхай-жа я сваё гора забуду“...

І вось, ня гледзячы на строгія прамовы «сьвятых» людзей, у народзе пераважала патрэба ўцячы ад шэрасьці жыцьця, патрэба «гора сваё забыць».

Чартоўская магутная, паводле сярэднявекавых пісьменьнікаў, сіла гудзьбы, г. зн. ігры на музыкальных інструмэнтах, якая бязвольна цягне слухачоў у скокі, высказваецца ў некаторых сказах і павучэньнях духавенства, скірованых проці ненавіснага для іх, як спадчыны паганства, скамарошства.

Але народ не пакідаў сваіх старых прывычак, любімых святочных забаваў. Пераадзяваньне і маскі былі ў хаду ў скамарохаў, якія ў гэтых народных гульнях былі галоўнымі дзеячымі асобамі. Скамарохі пераапраналіся ў розныя вопраткі, ў якіх гулялі розныя бытавыя сцэнкі, нешта накшталт пазьнейшых інтэрмэдыяў. Апраналіся за зьвяроў, надзявалі на твар маскі, прычаплялі бароды*).

*) Самая імя „скамарох“ мабыць зьвязана з адзяваньнем маскі. Арабскае maskhara азначае сьмех, насьмешку, грэцкае масхарас, румынскае maskara, чэшскае maškara, азначае маску.

Гульні скамарохаў абурывалі маральнае і рэлігійнае пачуцьцё людзей паважных, між інш. напр. Сымона Полацкага. Духавенства пратэставала процiў „кашчунства і глуматворства“ вясёлых скамарохаў, каторых гульні ня былі надта абмяжованы вымогамі скромнасьці і прызваітасьці. Скамарохі, як людзі вандроўныя, якія здабывалі для сябе хлеб сваім мастацтвам, былі прымушаны прытарноўвацца да смаку карміўшай іх публікі, каторую яны весялілі музыкай, песьнямі, жартамі, прыказкамі, маскарадамі, фарсамі і г. п. Іхні юмар, ведама, павінен быў адпавядаць духу, настрою і смаку слухачоў ды глядзельнікаў. Чымсь грубей была весяліўшаяся народная маса, тым і большы быў цынізм, да якога даходзіла яе разгульле.

Але, ведама, юмар скамарахоў не аб-

Перастаноўка літэраў, асабліва ў чужаземных словах, вельмі часта спатыкаецца ў народным прононсе, напр. ў некаторых мясцох Пскоўскай губ. народ замест *гліна* кажа *гніла*, беларусы замест *рэвальвэр* кажуць часта *левальвэр*. Гэтак і слова *маскарас* лёгка магло ў вуснах народу перарабіцца ў *скамарас*, а пасьля перайсьці ў *скамарох*.

мяжоўваўся адным толькі цынізмам. Апранутыя ў розныя касьцюмы і маскі яны гулялі сцэнкі, астаткі якіх перахаваліся ў народзе да сёньняшняга часу, як напр. упамянутая вышэй гульня з Казой. У Палесьсі нядаўна мядзьведзь, казёл і жураваль былі адзіныя маскарадныя фігуры. Ролі іх спаўняліся вельмі проста: вывернуты кажух служыў маскарадным касьцюмам. Гульня складалася з песьняў і няхітрага рэчытатыву. Трэба думаць, што ў даўнішніх скамарохаў, як спэцыялістаў свайго дзела, гэты «спэкталь» быў больш дасканальны з вонкавага, касьцюмёрскага і мастацкага боку.

Дагэтуль захавалася ў народзе калядная гульня, якая безпярэчна зьяўляецца спадчынай скамарошай творчасьці і дае нам паняцьце аб сьмяхотных сцэнках, якія разыгрываліся перад народам.

На сцэну ўваходзіць селянін, Мацей з падвязаным жыватом і кажа:

Авей, авей, вох, вох, вох!
Вот, мае паночкі,
Быў я ў пана Бараноўскага на куцьці,
Ды як пад‘еў куцьці,
Дык не магу сацці!
Што мая Ульляна не рабіла,

І гаршчок на пупе станавіла, —
Ды й тое не памагло
Ды яшчэ горш прылягло.
Параілі мне галясу, купэрвасу
Ды бурачнага квасу,
Моху, чартапалоху
І яшчэ нечага забыўся, троху, —
Усё гэта зельле скалаціць
Ды выпіць.
Зрабіў я ўсё гэся, —
Не памагло,
Яшчэ горш прылягло.
Вот каб нашоўся дахтарочак
Ды палячыў мой жываточак —
Аддаў-бы яму і торбачку і мяшочак.

Доктар (выходзіць).

Што табе, мужык?

Мацей

А вот, паночак,
Нястраўнасьць, бурчэньне,
Рэзачка, абэнбэніла,
Як Антонаву казу.

Доктар.

Кладзіся, мужык!
Як цябе завуць?

Мацей.

Мацей.

Доктар (б'е яго палкай, кажучы):

Пацей, пане Мацей!.. (пасьля ўцякае).

Мацей (ўстае).

А ліха тваёй мацяры!
Папацеў, памацеў,
Ды й сам к чорту паляцеў!
Вот каб дагнаў,
Вот-бы ў плечыкі нагрукатаў *).

Гэткім чынам у часы сярэднявякоўя скамарохі, ня гледзячы на пракленствы іхняга мастацтва з боку духавенства, былі пажаданы ўсюды, пачынаючы ад князявых харомаў, а канчаючы вулічнай масай. Аб вялікім князю Альгердзе (XIV ст.) летапісец выражаецца з асаблівай пахвалай: „премудръ бѣ зѣло... и воздержаніе имаше веліе... потѣхи и игранія и прочих таковых не внимаше“... З гэтага можна зрабіць вывад, што іншыя князі «пацехі, іграньні» і інш. любілі. А аб простым народзе няма ўжо што й казаць. Скамарох-музыка з сваім музыкальным інструмэнтам быў неабходным госьцем там, дзе ладзіліся скокі, бо:

Ой, без дуды, без дуды
Ходзяць ножкі ня туды,

---

*) П. Безсоновъ. Бѣлор. пѣсни. Москва. 1871. Стр. 79.

А як дудку пачуюць
Самі ножкі танцуюць *).

Рамясло скамарохаў было зьвязана з вечнай вандроўкай. Бо каб не абрыдзець людзём старым рэпэртуарам, каб мець заўсёды новых ды новых слухачоў, скамарохі былі прымушаны вандраваць ад мястэчка да мястэчка, ад вёскі да вёскі. Музыка — „інтэрнацыянальны“ мастак — дык няраз мусіць здаралася скамароху бываць і на чужыне, бо голас музыкальнага інструманту аднолькава зразумелы для ўсіх. І песьня кажа:

Як павесіў я дуду
Да й на зялёным лугу,
Мая дудка звалілася,
На кусочкі разьбілася.
Ці ня дудка была,
Весялушка была,
Весяліла мяне
На *чужой* старане *).

Наогул дуда ёсьць найбольш распаўсюджаны музыкальны інструмэнт нашых скамарохаў і ў песьнях яна часта завецца „весялухай“.

Вандроўнае жыцьцё, гульні, пяяньне

---

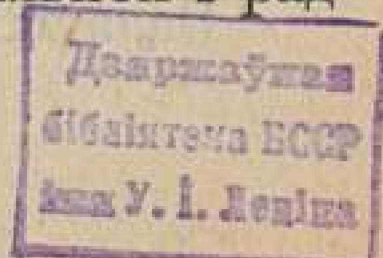
*) Шейнъ. Бѣлор. народ. пѣсни.

і скокі на банкетах, вясельлях, сьвятах, ды патрэбны дзеля гэтага бязупынны пад'ём энэргіі, рэч зразумелая, прычыняліся да разгульля і п'янства самых скамарохаў, аб чым кажуць сучасныя летапісцы. На народных ігрышчах, сярод гуляўшай народнай масы бязумоўна скамарохі напіваліся „як сьлед". Маючы мэтай весяліць ды забаўляць народ, скамарохі павінны былі мець вясёлы характар і дзеля таго найбольш распаўсюджаны быў іхні эпітэт: „вясёлыя людзі". Але побач з гэтым іхняе рамясло разьвівала ў іх лоўкасьць, дагадлівасьць, хітрасьць, нахальства. У XVI ст. спатыкаюцца ўжо цэлыя ватагі скамарохаў, складаўшыяся з 60 — 100 чалавек, паяўленьне каторых ужо ня нясе гэтулькі радасьці жыхаром, як раней. Яны ўжо ня могуць сказаць аб сабе:

…А скамарохава горкая доля,
Што даюць толькі, бярэць і тое…

Яны ўжо бяруць і тое, чаго ім не даюць. Яны гвалтам ужо ўрываюцца ў двары і дамы жыхароў вёсак і гарадоў, гвалтам п'юць і ядуць у іх, крадуць і грабяць.

І барацьба з імі духавенства, якое раней ня мела падтрыманьня з боку сьвецкай улады, загастраецца ўсё сільней і рад



дэкрэтаў з боку ўлады сільна абмяжоўвае „грэшную, чартоўскую“ дзеяльнасць скамарохаў. Апроч таго іхняе павядзеньне пачынае ўжо вызываць у народзе пагарду і агіду да іх — „дьяблавых слугаў“.

Каля сярэдзіны XVII ст. вандроўныя, брадзячыя ватагамі „вясёлыя маладцы“ мала-па-малу сходзяць са сцэны, а там і сям раскіданыя аседлыя скамарохі, жыўшыя ў гарадох і вёсках, памалу перамяняюцца ў музыкаў цяперашняга тыпу.

Можна знайсьці некаторае падабенства паміж даўнішнімі скамарохамі а цяперашнімі валачобнікамі ды калядоўшчыкамі, якія паяўляюцца ў сьвята—на Вялікдзень і на Каляду, і ходзяць кучамі ад вёскі да вёскі, ад хаты да хаты. Гэтак сама як і ў скамарохаў, так і тут ёсьць гэтыя самыя пэрсонажы: і механоша, які зьбірае грошы і падарункі, і пачынальнік і памагальнікі або падхапнічкі або падгалосьнікі, ёсьць і музыка (іскрыпка). І з валачобнай песьні відаць падабенства між валачобнічаствам і вандроўкай скамарохаў:

Ішлі, ішлі валачобнікі
Ува цёмнай ночы ды па гразнай гразі,
Валачыліся ды й абмачыліся,

Шаталіся і баўталіся,
К багатаму дому пыталіся *).

Але гэта ўжо не прафэсыяналы-пявуны, гэта людзі, якія зьбіраюцца ў грамаду часова, толькі ў пэўную пару году. Беднейшыя сяляне зьбіраюцца ў грамаду ад 3 да 6 чалавек, а часам балей, падбіраюць галасы і йдуць славіць сьвята па вёсках, мястэчках, сялянскіх хатах. Наперад ідзе механоша і нясе ў руках або на плячы даўгую палку, на якой тырчыць уваткнуты кусок сала. Падайшоўшы да двара, яны пачынаюць за пачынальнікам пяяць асобыя народныя вялікодныя песьні, у канцы якіх славяць гаспадара і гаспадыню (гэтак і скамарохі), атрымоўваюць сьвяточныя падарункі ды йдуць далей **).

Калядоўшчыкі — гэта тое самае, што й валачобнікі, але атрымоўваюць новы назоў ад сьвята Каляды. Ходзяць гуртом хлопцы з дзяўчатамі, мужчыны, жанчыны—але беднейшыя, бязхатнія або безьзямельныя. Калядоўшчыкі аднак — гэта не жабракі, ня старцы, яны ня просяць, а вы-

*) Шейнъ. Бѣлор. нар. пѣсни.
**) П. Безсоновъ. Калѣки перехожіе. Часть II. Выпуск 4.

магаюць дароў ад сьвятога стала: гэта ім належыцца, гэта іхняе права, гэта сьвяточная ахвяра. І ім ахвотна даюць. Ясна, што гэта быўшыя некалі жрацы, а цяпер як-ні-як слугі сьвята, прадстаўнікі душы яго, самае істоты Каляды *).

Цытаваны тут намі няраз П. Бязсонаў так апісвае гэты абразок з народнага быту:

... „Ад вакна да вакна нясецца харавое пяяньне, там рэзкі мужчынскі голас, там дзіцячы звонкі; то сьцелецца па вёсцы, дзе яна скучана, то сярод раскінутых хат і фальваркаў, між надзеламі і палямі, садамі ды гаямі; замоўкне тут, загудзе ў іншым кутку; уся ваколіца ажыла і жыве; слухае ціхая і сьвежая сівая, белаватая ноч беларуская, слухае і кліча прыслухоўвацца да гэтых урачыстых часін Каляды“ ... **).

---

*) П. Безсоновъ. Калѣки перехожіе, Часть II. Выпуск 4.

**) П. Безсоновъ. Бѣлорускія пѣсни.

II.

У канцы XV сталецьця ў заходня-эўрапэйскай літэратуры зьяўляецца новая форма драматычнай творчасьці, выклікаеная асобымі абставінамі тагачаснага інтэлектуальнага жыцьця і разьвіваўшаяся выключна ў школьных мурох, дзеля чаго яна й атрымала назоў *школьнай драмы*.

Першая мэта школьнай драмы была чыста практычная: ішло аб тое, каб навучыць моладзь лацінскае мовы, прывучыць казаць у публічных мясцох лацінскія прамовы, вырабіць сьмеласьць і чыстату дыкцыі, навучыць жэстаў і патрэбнай для прамоўцы мімікі.

Спэктаклі ў школах ўсё больш ды больш уваходзяць у звычай, а пасьля робяцца навет абавязковымі. Езуіты ў старой Польшчы амаль цалком, апанавалі школьнае выхаваньне, пакрыўшы ўсю старонку сеткай сваіх кольлегій, і школьныя спэктаклі былі тут аднэй з важнейшых праяваў драматычнай літэратуры.

Як ува ўсім, гэтак сама й у драматычным мастацтве, езуіты хацелі быць

першымі. І, дзякуючы захвату ў свае рукі школьнай справы, дзякуючы ўплыву на душы моладзі, якую выхоўвалі ў сваіх кольлегіях, акадэміях, мелі за сабой шмат людзей набожных, якія ня ўмелі адрозьніць рэлігіі ад езуітаў. Але, ня гледзячы на ўсю сваю хітрасьць і вялікі ўплыў, ня мелі доступу да сэрца народу.

Гісторыя езуіцкага тэатру абыймае больш за два сталецьці ад 1571 году да 1773. Яна цесна зьвязана з гісторыяй езуіцкай школьнай справы і яе разьвіцьцём.

Езуіты сарганізавалі ў Польшчы агулам каля 29 тэатраў: у XVI сталецьці было чатыры школьныя тэатры, у XVII сталецьці паявілася 16 новых, у XVIII— яшчэ дзевяць. У гэтым ліку ў Вільні арганізуюцца школьныя спэктаклі ад 1574 г., у Пінску — ад 1662 г., у Наваградку — ад 1681 г, у Менску—ад 1692 г., у Слуцку—ад 1715 г., у Несьвіжы—ад 1723 г., у Полацку — ад 1723 г., у Віцебску — ад 1766 г., у Слоніме — ад 1769 г. *). У Польшчы, як ведама, побач з мовай польскай была абавязкова лацінская і вось

*) Stanisław Windakiewicz. — Teatr kollegjów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków. 1922.

тут школьны тэатр, таксама як і ўсюды, меў на мэце добра навучыць моладзь штучна прышчапляўшайся да жыцьця клясычнай мовы. Каб дайсьці да гэтае мэты езуіцкія кольлегіі падгатаўлялі вучыцялёў, якія, пішучы лацінскія драмы, прышчаплялі моладзі мёртвую мову.

Пісаліся п'есы вельмі адна да аднэй падобныя. Характэрнай адзнакай гэтай творчасьці была тэндэнцыйнасьць, напрамак умаральняючы, шмат там было альлегорычнасьці, а мала мастацкага знаёмства з жыцьцём і чалавекам. Езуіцкі тэатр мае свой уласны рэлігійна-моральны тон.

Школьнаа драма дала ўсё, што толькі дацъ яна магла, не зьмяняючы сваей істоты. Тут мы бачым усялякія мэтаморфозы, землятрасеньні, буры на моры; на сцэну зьяўляюцца драконы, духі, пекла з чартамі, Олімп з усімі багамі, усялякія алегорычныя фігуры і г. п. Гэткім чынам езуіцкая школьная сцэна ёсьць надта цікаўны матэрыял для гісторыі наагул тэатральнай тэхнікі і дэкаратыўнага мастацтва. Але матэрыял, які дагэтуль удалося знайсьці, ня надта багаты. Пасьля пажару ў Любліне ў 1758 г., у каторым згарэў касьцёл і люблінскія школы разэм

з іхнім студэнцкім тэатрам, засталося апісаньне гэтай падзеі, дзе аўтор падрабязна апісвае тэхнічнае ўстройства гэтага школьнага тэатру. Сцэна асьвятлялася згары; падлога была з нахілам у бок публікі (як і ў сучасных тэатрах); замест бакавых куліс ужываліся шэсьць пабудаваных з рам чатырохвугольных стаўпоў (па тры з кожнага боку сцэны), каторых кожная сьценка была пакрыта іншай дэкарацыяй — то відам лесу, то дамоў, то сьцен палацаў, то агню або хмар. Гэтыя стаўпы паварачваліся на сваіх восях і гэткім чынам давалі глядзельнікам уражэньне лесу, або вуліцы, або палацу, або пекла ці неба і г. п. Між гэтымі стаўпамі былі праходы, праз якія артысты ўваходзілі на сцэну. Задняя дэкарацыя дапасованая сваім рысункам да бакавых, складалася з дзьвёх палавін, якія разсоўваліся ўлева і ўправа. Апрача таго ў памянёным апісаньні гаворыцца, што тэатральная саля была мураваная і мела адвосем вакон, а сцэна была драўляная, аддзеленая ад публікі разсоўываўшыміся параванамі, якія замянялі цяперашнія заслоны *).

*) Windakiewicz. Teatr koll. jez. w dawn. Polsce.

Сюжэт камэдыі бываў выдумляны або браўся са сьвятой гісторыі, легэндаў, жыцьця сьвятых, або гісторыі сьвецкай (галоўным чынам грэцкай або рымскай). Гэткім чынам школьная драма часта мела многа супольнага з даўнішнімі містэрыямі.

Характэрнай ад'знакай усіх гэтых п'ес быў значны лік выступаўшых асоб, што не давала аўтару магчымасьці акуратнай характэрыстыкі і было перашкодай у мастацкай композіцыі. Але няма што казаць аб мастацтве ў школьнай драме. Калі часам і здарыцца якая сьмялейшая спроба, мастацкі парыў, дык яны расплываюцца ў шэрым моры бяздарнасьці. Але гэты тэатр (як мы ўжо казалі) быў выкліканы да жыцьця чыста практычнымі мэтамі. Тут ішло аб тое, каб усе вучні былі ў п'есе заняты, і, чым больш іх было ў даннай кольлегіі, тым балей дзеячых асоб было ў пісаўшыхся для іх п'есах. Былі п'есы, ў якіх лік асоб даходзіў да 200, а часам навет і балей.

Самая п'еса пісалася на лацінскай мове, іншыя-жа часткі яе — пролёгі, хоры, эпілёгі — на мове народнай. Апрача таго на народнай мове пісаліся *інтэрмэдыі* або *інтэрлюдыі*.

Шмат глядзельнікаў не разумела мовы, на якой была напісана п'еса, а сачыла за ходам дзеі па пісаным або друкаваным праграмам, раздаваўшымся публіцы. Каб даць магчымасьць публіцы, зморанай нуднай школьнай драмай, крыху пасьмяяцца і адпачыць душой, а з другога боку, каб даць час айцам дэкаратарам, якія, падкасаўшы свае сутаны, ў поце чала разам з сваімі выхаванцамі перастаўлялі дэкарацыі і прыгатаўлялі замыславаты рэквізыт для чарговагу акту, — між актамі п'есы ставіліся *інтэрмэдыі*.

Інтэрмэдыі — гэта невялічкія жывыя сцэнкі, якія маюць у гісторыі школьнай драмы вельмі важнае значэньне. Зьмест гэтых вясёлых сцэн браўся са сьмяхотных гісторый, розных фацэцый, народных анэкдотаў і наагул з народнага быту. Тут дзеячымі асобамі былі ўжо не багі, не каралі, не сьвятыя і не антычныя героі, а — сяляне, цыганы, жыды, жаўнеры ды іншыя прадстаўнікі гарадзкога або вясковага пралетарыяту. Інтэрмэдыі рана зьяўляюцца неабходным дадаткам да школьнай драмы. У Нямеччыне ўжо ў пачатку XVI сталецьця сьмяхотныя сцэнкі на нямецкай мове ўстаўляліся ў лацінскі тэкст школь-

ных п‘ес. Езуіты, якія спачатку не пазвалялі рабіць гэткія ўстаўкі на народнай мове, пасьля ня толькі дапусьцілі іх, але навет узаконілі ў сваіх падручніках і пакінулі пасьля сябе шмат інтэрмэдыйнай літэратуры.

Дзеля таго, што мовай нашага «паспалітага люду» была мова беларуская, дык і інтэрмэдыі, якія ставіліся ў нашым краі, пісаліся галоўным чынам пабеларуску. Тут людзі ніжэйшага стану, як напр. селянін, жыд, цыган, гаварылі заўсёды пабеларуску, але ролі вартаўнікоў, старажоў і г. п. асоб, якія мелі стычнасьць з вышэйшымі клясамі і ўжо пасьпелі годзі апалячыцца, пісаліся, згодна з жыцьцёвай праўдай, папольску. Гэтак сама папольску вельмі часта праўмаляў і чорт, як прадстаўнік пэрсонажаў з больш шырокім сьветапаглядам, больш эдукаваных, а знакам тым таксама ўжо апалячаных.

Падбіраючы для драмы інтэрмэдыі, часам стараліся захоўваць нейкую, хаця-бы навет і далёкую, паўзьбежнасьць зьместу. Гэтак напр. гісторыя блуднага сына перапляталася з сьмяхотнай гісторыяй селяніна, зрабіўшагася «каралём». Блудны сын выяжджае з бацькаўскага дому; селянін

едзе ў горад, там напіваецца і, варочаючыся назад, падае ды засынае пры дарозе. Праходзіўшыя міма жаўнеры хочуць пажартаваць з яго і апранаюць яго ў каралеўскую адзежу. Блудны сын гуляе са сваімі прыяцелямі і пасьля п'яны засынае. Селянін прачхнуўшыся бачыць, што ён кароль: жаўнеры ўслугоўваюць яму, запарожаскае пасольства прыносіць яму дар — мёд і гарэлку; ён напіваецца п'яны ды йзноў засынае. Блудны сын прачхнуўшыся бачыць, што прыяцелі яго абакралі, — селянін прачыхаецца ў сваёй старой сьвітцы і таксама разачарованы бачыць, што ён ужо не кароль, а бедны мужык... і г. п. *).

Гэта інтэрмэдыя ёсьць свабоднай пераробкай на беларускі лад камэдый Пётры Барыкі „Z chłopa król" **) і мае два варыянты. Другі варыянт вядомы пад загалаўкам *Ludus Fortunae, vera olim, nunc in scenam data historia* і цікаўны яшчэ з таго боку, што мы ў ім знаходзім адрыўкі народных песьняў.

---

*) Drama de Filio prodigo et Metamorfosis rustici in regem

**) „Z chłopa król", komedja dworska, od Piotra Baryki napisana i na dworze Im. Pana A. L. wyprawiona. (1637).

На сцэну выходзіць, апіраючыся на палку, п'яны селянін і пяе:

Сядзіць сава на каліне, сычык на другой,

Азірнемся, аглянемся ажно на чужой...

(гаворыць): Сяргей! эй, Сяргей! за што ты мяне папіхаеш, ня йдзеш? Сяргей!... (ізноў пяе):

Быў, быў Сямён баяр,
Сем год яшчэ ня стар,
Сам ляжыць на печы,
Ногі на паліцы...

(гаворыць): Хмель! о, хмель! Куды ты мяне вядзеш, куды, хмяльнічаньку? Дайжа пакой, пакінь мяне!... (падае). А я казаў, што так будзе!... Дылі-дылі-дынь дынь!... Максім, а, Максім! падлажы што пад галаву, сынку, Максім!.. (Засынае. Прыходзяць гарадзкія старажы, апранаюць яго ў панскую вопратку і пасьля будзяць):

— Mości dobrodzieju! gość do waćpana przychodzi, wstań waćpan! Jegomość pan Baro chce waćpanu się kłaniać.

— Максім, эй, Максім! дай пакой, спаць хачу.

— Ale wstań waćpan, bo do waćpana pilny interes.

— Максім, ужо я табе кажу, дай пакой!

— Nie Maksim, ale jegomość pan Baro chce waćpanu pokłonić.

— Які баран? Я-ж учора зарэзаў..: (прачыхаецца, крэсьціцца). Што гэта? ці людзі, ці чэрці? толькі штось і крыжа не баяцца...

Старажы стараюцца пераканаць яго, што ён пан, а яны яго «покоювцы», вучаць яго гаварыць папольску, даюць яму віно. Ён п'е, паўтараючы адзіную польскую фразу, якую навучыўся: „Pokojówcy! wina!“. Пасьля засынае, прачыхаецца даўнішнім мужыком і надта дзівуецца, ня бачачы ані віна, ані слуг. *)

Іншы раз гэткія сьмяхотныя сцэнкі замянялі сабой пролёг і эпілёг п'есы. У камэдыі аб Іосіфе (*Comoedia de Jacob et Joseph Patriarchis*) спэктакль пачынаецца ад таго, што ў школьную салю ўваходзіць селянін (*rusticus*) — беларус Іван і, пабачыўшы шмат публікі, зьдзіўлены пытаецца школьных старажоў:

Панове, што за дзела будуць тут дзелаці,
Ці ня свадзьбу на месцы сём будуць скакаці?

*) П. О. Морозовъ. Исторія русского театра. Томъ I. С.-Петербургъ. 1889 г.

Сторaж (aulicus) адказвае яму папольску:

Ja wiem, lecz tobie darmo nie powiem, Iwanie.

Іван:

Прашу цябе, скажы мне, міласьціві пане!

Aulicus задае Івану розныя пытаньні, на якія той яму адказвае, а ў канцы aulicus у кароткіх словах аб'ясьняе зьмест п'есы. Іван пытаецца:

— А ці будзець-жа чорт з рагамі?

— Będzie i ten...— адказвае яму aulicus і ў той-жа мамэнт выскаквае з-за куліс Чорт ды пачынае чапляцца да Івана і ганяцца за ім (як і ў сярэднявечных камэдыях чорт часам забягае са сцэны да публікі):

— А вось я бес, сызматыцкі сын!

Іван:

— Ідзі-ж, чорце, ад мяне да беса.

Чорт:

— Я цябе люблю.

Іван:

— Ды я цябе ня люблю*).

Трэба думаць, што клопат мужыка — schysmaticus'a, якому трудна адчапіцца ад

*) Морозовъ. Исторія русск. театра.

прыстаўшага да яго Daemon'а, вельмі спадабаўся сучаснай публіцы і выклікаў бурныя ўзрывы сьмеху.

Пасьля гэтага пачынаецца самая „камэдыя", ў часе каторай Іван, седзячы між публікай, голасна робіць свае ўвагі *), якія разьвесяляюць слухачоў, каторым мабыць дужа нявесела глядзець на нудную ад majorem Dei gloriam напісаную **) лацінскую драму з моральнай тэндэнцыяй, можа й не для ўсіх зразумелую.

Пасьля п'есы йдзе замест эпілёгу другая інтэрмэдыя *Intermedium de Schysmatico et Unito Catholico*, напісаная прозай. Сторож — уніят пачынае параконваць праваслаўнага Івана, каб той перайшоў на уніяцтва.

Вельмі цікаўна спрэчка, якую яны вядуць на гэту тэму. Мужык адказвае:

---

*) Гэта ёсьць адна з самых старых інтэрмэдый, якія дайшлі да нашага часу, з рукапісу 1651 г. езуіта Эўст. Пылінскага з Горадна. (Е. Ѳ. Карскій. — Бѣлорусы. Томъ III. Петроград. 1921 г.).

**) Звычайна на езуіцкіх творах быў напіс: Ad majorem Dei gloriam beatissimaeque Virginis Mariae sempiternam laudem, omniumque sanctorum piam venerationem. (Для вялікшай славы Божай, вечнай хвалы Дзевы Марыі і чэсьці ўсіх сьвятых).

— Добра наша вера «усьмітыцкая» (схізматыцкая), ды такі, праўду мовячы, лепша ляцкая ды й «воняцкая», бо што лях, або «вонят», то й панок, а што «усьмятык», то мужык лядашчо. Ды што-ж, такі й добра: па Сеньку шапка. Мужыком — добрая мужыцкая вера, сабака зьесьць і бяз солі. Старая наша вера, праўда, ды й сьвет не малады...

Пасьля на сцэну зьяўляецца другі стораж і таксама стараецца перараканаць мужыка:

— Вельмі цябе люблю, мой мілы суседзе, як гарчыца мёд, хачу, каб ты быў у небе, гдзе ласно, гдзе хораша, гдзе мудра; а так «зостань» воніятам, бо воніяцкая вера сьветлая, глыбокая, харошая...

Але гэтыя аргумэнты не пераконваюць мужыка:

— Што гаворыш — адказвае — як казёл у ваду гледзячы, калі ваша вера і высока і глыбока — ці хрэн-жа яе дасягнець? Калі гэта вера сьветлая, то нам грэшным да яе і не прыступіць.

— Што сяк выскепаўся на веру сьвятую? зараз цябе пачну кіем цесаці і так саб‘ю, як горкая яблыка. Не пляці Гаўрыла-дурніла! вера наша добра, бо Богу любая, людзём спасенная.

Але й гэты аргумэнт з пэрспэктывай „кіем цесаці на горкае яблыка“ яшчэ не прамаўляе да розуму «дурнілы», бо ён адказвае:

— Няхай будзе Богу хвала, чорту трасца, я „вонятам“ ня буду, бо бацькі мае ня былі, а також хлеб ядалі, півцо півалі з (без?) карчмы не бывалі, — што-ж мне гэтая прынясець вера?

Прапаведнік уніі пачынае злавацца і пужаць непаддаваўшагася мужыка пякельнымі мукамі:

— Стой, пастой, суседзе, прыйдзе на цябе суд Божы, прыйдзе з мёртвых паўстаньне, будзеш ня раз верашчаці, крычаці, кленаці... есьлі схізмы не пакінеш!

— Што-ж — адказвае прастадушна мужык—ды й у пекле я туды-ж пажыўлюся: вадзіцы прынясу, дравец нарубаю, так-такі хлебцам сыт буду...*)

І толькі тады дасягае свае мэты уніят, калі, пужаючы селяніна пякельным вагнём, падсоўвае яму запаленую сьвечку і кажа: „Вось пакаштуй пальцам, ці смачны вагонь?“.

---

*) Морозовъ. Ист. рус. театра.

Правапіс ува ўсіх цітатах мы даем сучасны. — *Аўтор.*

Гэты намацальны аргумэнт у канцы канцоў пераконвае цьвёрда трымаўшагася веры бацькоў сваіх мужыка, каторы крычыць ад болю і згаджаецца на ўсё:

— Ой, леле! Пра-Бог баліць! да-душы-ж баліць! буду „вонятам“, есьлі „вонья“ ад пекла бароніць...

Гэта сцэнка ёсьць характэрнай для XVII ст. і дае нам абразок тагачасных на рэлігійную тэму спрэчак, цікаўна яна таксама фігурай опонэнта — праваслаўнага селяніна. Аўтор яе (той самы, што й папярэдняй інтэрмэдыі — езуіт Эўстахы Пыліньскі) бязумоўна меў на мэце выставіць на сьмех дурнога мужыка schismaticus'а. Інтэрмэдыя канчаецца згодай мужыка перайсьці на «добрую ваняцкую веру». Але аўтор і ня мог інакш яе закончыць, бо загадзя меў ужо, згодна з абавязковай тэндэнцыяй, гэткі літэратурны плян. Але для нас гэта ня мае вагі. Важна, што гэты schismaticus rusticus, які, бароначы сваей бацькаўскай «мужыцкай веры», з гэтакім наіўным юмарам адказвае на довады праціўніка, ня меўшага лепшых аргумэнтаў, як пагрозы «кіем цесаці» або страх пякельнага вагню,—паміма волі аўтора — тып вельмі сымпатычны. Его рэп-

лікі бязумоўна сьпісаны з натуры і, ня гледзячы на езуіцкую апрацоўку, перададзены надта ўдачна *).

Цікаўна з боку мовы і зьместу інтэрмэдыя *Daemon et pueri illius, Rusticus, Judaeus*, якая належыць да XVII сталецьця.

Чорт захварэў і кліча да сябе беларуса-чараўніка, каб лячыў яго. Прыходзіць чараўнік, каторы гэтак аб сабе кажа:

Добры я цырулік, умею лячыці,
Ведаю, як лякарства добрага зажыці.
Я яго зьлячу зараз агародным зельлем,
Выпару чорта ў лазьні маладзенькім хмелем.
А калі не паможа, то-ж жыда з масьцямі
Зазваці, з рознымі яго пархумамі **).

У далейшым дыялёгу бачым лячэньне чарта чараўнікам, які пародыіруе доктара. Чорт прадстаўлен дурным і хворым,—характэрыстыка, якая ня згодна з народнай творчасьцю. Інтэрмэдыя канчаецца маралізатарскім вывадам, зусім не зьвязаным

*) Морозовъ. Ист. рус. театра.

**) Е. Ѳ. Карскій. Бѣлорусы. Том III. Петроград. 1921.

з папярэдняй дзеяй, у канцы якога аўтор праз вусны беларуса заклікае слухачоў:

Пакідайце-ж грашыці, а Бога малеце,
Няхай нас тут караець, а не на тым
сьвеце.

Есьць цэлы цыкль інтэрмэдыяў, у якіх побач з селянінам выступае вучань — Studiosus.

У інтэрмэдыі *Colonus, Studiosus,* якую ў езуіцкіх кольлегіях прадстаўлялі ў XVIII сталецьці, сцэну пачынае селянін, які глядзіць, як вучні гуляюць, і кажа:

—Ахці мне-ж! людзей, людзей, як вады! але там рабяты жэўжыкі, як віхар іх носіць, круцяцца. Гэта, кажуць, што іх на пагулянку раз у год пушчаюць. Там-жа то там ні ладу, ні парадку; адзін другога піхіць носам на зямлю, у чубкі, на кулачкі як запаляць... Ах, дарога, дарога праклятая, самыя пякелішкі, утаміўся як сабака. Пашанаваўшы яснага сонейка, краснага месячыка і вас паноў, прысяду троху. Мае панове! Ат на пацеху вашу і сваю прызнаюся вам, што ёсьць у мяне дома байструк, *)ды жалься Божа, што мужыком

*) Паводле Морозова („Ист. рус. т.“): байструк, паводле Карскага („Бѣлорусы”): Баўтрук.

урадзіўся—такая пэшкуда прамысльная...

Да яго падходзіць вучань і пытаецца:

— A ty, mużyk, co tu masz za sprawę?

— Ня музык*), маспане, ані дудар — адказвае селянін — парою ў кулак затрублю, калі дзеткі ў хаце зубамі звоняць.

— Ale co ty masz za sprawę?

— Не, маспане, няпісьменны чалавек, прававаццa ня ўмею, а хоць-бы й пасварыўся з суседамі, то заразураднік разсудзіць справу пастронкам.

— Czy masz jaką potrzebę?**).

— Куды, мой ты салавейку, патрэбы, я й кунтуша ня маю, добра, каб сьвітка была на хрыбце.

— Głupi chłop jak cielę.

— Было адно цялятка і тое здохла.

— Dyszkuruje, jak grochu się objadłszy.

— У мяне, панічу, дзяцей як бобу, а гароху й асьмінкі нету***).

— Darmo, jak widzę, groch na ścianę rzucam.

— І ты, маспане, вельмі шуміш; гарох у гаршчок, не на сьцяну кідай.

— Chłop rozumu i za szeląg niema.

---

*) Музыка.

**) Польскі тэкст і тут, і далей, таксама як і беларускі, паводле сучаснага правопісу.

***) Няма.

— Ды такі ў мяне барада, як лес, а розуму-бы ня было! А гэта знаеш, мой лебедзю, што кажуць: калі-б на панскую мудрасьць ня мужыцкая хітрасьць, даўно-б мужыкі пагіблі...

Далей селянін разсказвае аб сваім сыне і кажа, што хацеў-бы купіць для яго «розуму», калі гэта будзе каштаваць ня надта дарага. Вучань згаджаецца за плату даць селяніну крышку «розуму» для яго сына і пытаецца ўва што ён возьме. Той адказвае:

— Кажуць, маспане, што розум да галавы йдзець; дык гэта ты, вашэць, мне ў вуха накладзі, а я сынку свайму ўдома ўсё вытрасу.

— Słuchajże: Verbis coepi novi(s).

— Што? што? з вярбы цапы новыя? Не, мой галубчыку, з вярбы лядашча цапы. Вучы чаго іншага. Паруш і розуму лацінскага.

— Czy nie chcesz być matematicus?

— Гэта, гэта матаць на вус? Гавары больш.

— Dobrze. Sunt duo cardines coeli.

— Што? што? Дзьве карбоны цэлыя? Ня маю, бачыш, ні аднэй цэлай, вытрасьлі вураднікі...

У гэтым родзе дыялёг вядзецца далей. Урэшце вучань хоча адтрымаць за сваю навуку ўмоўлены *talar bity*. «Не, галубчык, — адказвае мужык, — сам ведаеш, што глупы даець, а мудры бярэць, а я цяпер набраўся розуму з твае навукі й ня дам табе ні шэлега»...

Гэтая сцэнка магла мець вялікі пасьпех сярод слухачоў-вучняў і вызываць сьмех. Для нас цікаўна характэрыстыка мужыка, які на першы пагляд здаецца дурны й праставаты, ён не разумее самых простых рэчаў, сказаных у чужой для яго мове (папольску, палацінску), але мае сваю «мужыцкую хітрасьць», з якой дае сабе раду вучонаму студэнту і навет ашуквае яго. Нязвычайна для эпохі тая нітка спачуцьця мужыцкай бядзе, якая час ад часу прабіваецца праз дыялёг. Гэтак аўтар у рэпліках селяніна кажа аб дзетках, якія «ў хаце зубамі звоняць» (з голаду або холаду), аб тым, што «гароху й асьмінкі *нету*», што апошняе цялятка здохла, што «добра, каб сьвітка была на хрыбце», што «карбоны вытрасьлі вураднікі».

У інтэрмэдыі *Colonus et studiosus fugitivus* селянін выходзіць на рынак:

— Зноў я на торг з мяхом, з кісьцяном гэтым, купіць ня купіць, а патаргаваць вольна. Той шубравец скубэнт хацеў простага чалавека ашвабіць, ды й Мікіта цьвік ня дасца. Трэба-бы троху *папальскему єнзык пжэламаць,* каб ня *ўшэнды* васпанства пазналі, *жэ клоп простак.* Слугаваў я *кедысь* і пад харунгвё Dragarsko, патрэба толькі сабе *прыпомніць.*

Падбягае да яго студэнт, які уцёк з бурсы ад строгага інспэктара, і просіць «пана мужа» схаваць яго ад пагоні, абяцаючы яму за гэта падарыць свой *kontusik.* «Панятка, мой салавейка, — з няшчырым спачуцьцём пытаецца селянін — ці не ад бакіламара ўцякаеш?» ды хавае яго ў мяшок, завязвае і папераджае, што: калі прыбяжыць інспэктар і спытаецца, што ў мяшку дык ён (селянін) скажа, што там «пляшкі, шклянкі, банкі»; а калі пачне біць, дык «ты, панятка звані так, як шкло: дзін-дзін-дзін» . . .

Пасьля селянін, перамяніўшы голас, кажа папольску: „A co to, chłopie, masz w worze?“ «Шкло, маспане!» адказвае сваім голасам. Пасьля йзноў чужым голасам: „Pokaż sam, jakie szkło niesiesz”. Сваім голасам: «Не пакажу, мой лебедзю, гэта,

бачыш, шкло рыцарскім вузлом завязаў гутнік». Пасьля, быццам раззлаваўшыся інспэктар, пачынае біць кіем завязанага ў мяшку студэнта, а той, як было ўмоўлена, крычыць у мяшку. «дзін, дзін, дзін»... Урэшце разьвязвае вузел і выпускае пабітага на волю, паказваючы від, быццам і самому дасталося: «Ахці мне! і зубы павыбіваў, і бакі паламаў, панёс яго бес ужо». Студэнт дзякуе селяніну за ратунак, аддае абяцаны *kontusik* і йдзе. Інтэрмэдыя канчаецца монолёгам селяніна, з якога прабіваецца яе ідэя:

«Ой так трэба гэтых жэўжыкаў розуму навучыць; накідаў я яму добра, няхай знае, што то ад бакіламара ўцякаць»...

Зьмест інтэрмэдыі *Literat, Wieśniak, Samochwalski* гэтакі: прыехаўшы з чужых краёў, Самахвальскі вызваў на дыспут Літэратара і хоча весьці з ім спрэчку жэстамі (argumentować na migi). Літэратар баіцца няўдачы, але мужык Гаўрыла бярэцца дапамагчы яго бядзе. Літэратар апранае яго ў вопратку вучонага і, прадставіўшы як свайго вучня, садзіць насупроць Самахвальскага. Самахвальскі важна працягвае руку і выстаўляе адзін палец. Гаўрыла з гэткім самым важным

відам выстаўляе два пальцы Маўчанка. Самахвальскі падымае сваю руку ўгару. Гаўрыла сваю апускае ўніз. Самахвальскі паказвае Гаўрыле адкрытую далонь, а Гаўрыла яму сьціснуты кулак. Самахвальскі здаволены: „bonissime! bellissime!“ і аб'ясьняе значэньне сваіх жэстаў з свайго погляду: падняўшы палец угару, ён гэтым хацеў сказаць, што Бог стварыў неба, а яго праціўнік, апусьціўшу руку, дадаў, што — й зямлю і г. п. А Гаўрыла на гэта адказвае: «Шуплю, маспане, гэта ты мудрэц, гэта ты місьцюк, нічога, бачу, ня знаеш; ось я цябе розуму наўчу гэтак: хацеў ты, вашэць, мне адным пальцам адное вока выкалаць, а я табе двóма абадва; хацеў ты мяне на высокую шыбеніцу цягнуць, а я цябе ў зямлі закапаць; хацеў ты мяне ў шчоку ўдарыць, а я табе й зубы выбіць»...

Школьных драм, у каторых інтэрмэдыі былі-бы цесна зьвязаны з галоўным зьместам, было ня шмат. Звычайна ў тэксьце п'есы пасьля кожнага акту толькі пісалася: *sequitur intermedium*, самыя-ж інтэрмэдыі пісаліся асобна, і гэткім чынам рэжысэр меў свабодны выбар з асобнага досіць багатага рэпэртуару. Гэтая незьвя-

занасьць імпэрмэдый з паважнай фабулай школьнай драмы бязумоўна прычынялася да іх разьвіцьця, тым балей, што іх аўторы ня былі зьвязаны ніякімі тэорэтычнымі правіламі і маглі зусім свабодна апрацоўваць выбраную сабе тэму. Гэткім чынам інтэрмэдыя, спачатку кароценькая сцэнка, памалу расшыраецца ў цэлую «сьмяхотную камэдыю».

Народнае жыцьцё з усімі характэрнымі сваімі асаблівасьцямі ярка адбіваецца ў інтэрмэдыях, якія прарываюць між актамі нудную схолястычную драму і весяляць публіку, і дзеля гэтага яны расходзяцца далёка за школьныя парогі, здабываюць сабе папулярнасьць сярод шырокага грамадзянства і, ў іншых палітычных абставінах, маглі-бы зрабіцца асновгю для далейшага разьвіцьця народнага тэатру. У гэтым напрамку навет былі маленькія патугі.

У другой палове XVIII стал. паяўляецца „Komedya" ксяндза Каетана Марашэўскага, напісаная ў стылю старой школьнай драмы з дзеячымі асобамі ніжэйшага стану, як Селянін, Жыд, Чорт, Пакутнік і др., у якой Сялянін кажа пабеларуску. Таксама пабеларуску

напісаны й рэплікі Жыда, але з некаторымі сьмяхотнымі перакручаньнямі дзеля захаваньня жыдоўскага пранонсу.

Зьмест п'есы гэтакі: мужыку абрыдла вечная праца, ён пачынае скардзіцца на сваю долю і наракаць на прабацьку Адама, які, зьеўшы яблык з забароненага дрэва, загубіў увесь род людзкі. Зьяўляецца Чорт, які кажа, што дарма мужык кляне Адама, бо й сам ня ўстрымаўся-б, каб ня зьесьці забаронены яблык, і прапануе зрабіць спробу, прапануе мужыку памаўчаць праз нейкі мамэнт. Калі той ня ўстрымаецца, дык Чорт возьме яго душу. Мужык згаджаецца, але ня можа ўстрымацца ды праігрывае справу.

Галоўная дзеячая асоба — селянін Дзёмка. Ен, таксама як і падобныя тыпы ў школьных інтэрмэдыях, дурнаваты, гавора шмат лішняга, любіць гарэлку, але й хітры. Чорт тутка разумнейшы за таго чорта, які выступаў у інтэрмэдыях і вельмі часта быў надта дурны. Тутка ён хітры, магутны, усё можа зрабіць, калі прадаць яму душу. Але адначасна ён зьяўляецца й пэрсонай маралізуючай: праз яго вусны аўтор высказвае свае думкі. Чорт тут быццам прадстаўнік іншай вышэйшай кля-

сы грамадзянства і шырэйшага пагляду, і ён гавора папольску*).

П'еса гэта есьць пераход ад простых няхітрых даўнішніх інтэрмэдый да запраўдных драматычных твораў у народным духу. П'еса пачынаецца гэтак:

Дзёмка кажа:

— Ох, як нешчасьлівае жыцьцё маё! Хаджу я, хаджу пераз цалютанькі дзень, аж ногі анямелі, рук ня чуваць ад працы і тапара, а горш яшчэ ад цапа; малачу ад самых курэй, аж мала-што не да паўдня якбы сам адзін: праўда, што й жонка памагала, ды што-ж яе за работа, ведама жаноцкая справа, цюкне колька разы цапом, аж зараз яе ліха й бярэць, то сядзець, то ляжаць, то колькі падапруць, чорт лоньскі яе дусіць, потым яшчэ з гоманам і кляцьбою пайдзець... Прападзі яно, нешчасьлівае жыцьцё нашае, бо ўсё як гараваць, так гараваць мусім... Каб то Адам, першы наш ацец толькі не саграшыў, так-бы й мы гэтак не працавалі-б... А я й шэлега пры душы ня маю, да-душы-ж ня маю! А пан аднак на тое не глядзіць, да ўсё крычыць: заплаці, скурвы

*) Карскій. Бѣлорусы. Т. III.

сын! заплаці, вужава кроў, мужык! Ага ту, ага ту, на цябе! Адам, Адам, як ты нас пагубіў...

У другой зьяве ўваходзіць на сцэну Жыд.

Жыд:

— Ню, на цябе цёрны год, хадзіль я хадзіль за табою, буль двойчы ў тваёй хаце, аз ледво тут я цябе знасоў; калі ты мне аддасі за гарэлку?

Селянін:

— Прападзі ты, ня маю гдзе ад цябе падзецца, аддам, ліха ня возьмець*).

Сцэна з жыдом канчаецца лаянкай з абодвых бакоў і жыд спалоханы ўцякае ад хітрага Дзёмкі, кажучы:

— Будзь здароў, дзякую, што з душою мяне пусьціў...

Дзёмка, астаўшыся адзін, ізноў скардзіцца на Адама і кажа:

— Каб то ён не саграшыў, дык-бы жыд праклятьі, сьмярдзюх астатні, мне ў вочы ня лез-бы, а я-б у раі што-дзень

*) Захоплены жывой беларускай мовай героя камэдыі кс. Морашэўскага аўтор гэтай працы пазволіў сабе ў сваёй „Птушцы шчасьця" (п'еса ў 3 акт. са сьпевамі і скокамі) скарыстацца некаторымі часткамі монолёгаў Дзёмкі даслоўна.

па паўтара-б гарца з квартаю і палавінкаю выпіваў-бы і ўсё-б сабе сьпяваў... Адам! Адам! на ліха табе было слухаць жанчыны, было табе яе вяроўкаю, вяроўкаю от так, як я сваю часта сьвянчу...

Камэдыя мае густа народных прыказак і вобразных сказаў; гэта даказвае, што аўтор добра ведаў мову і быт беларуса. Аб гэтым яшчэ вельма вобразна сьведчыць сцэна з пакутнікам, які, пабачыўшы беларускую дуду, думае, што гэта нейкая страшэнная гадзіна.

Дзёмка. — Чаго, ваша, баішся, ці ня знаеш, што гэта ёсьць?

Пакутнік (Pokutujący). — Nie wiem.

Дзёмка. — Гэта не гадзіна, гэта дуда руская. На ёй можна граць...

Пакутнік ня верыць і баіцца ўзяць яе ў рукі. Дзёмка бярэ яе і грае.

— Як твой дурны ум, дык баішся — кажа — ня мусіў ты быць з нашымі брацьмі ў карчме, а мы, калі зьбярэмся да карчмы, мала яе не развалім ад гуку толькі дуд нашых...

У канцы п'есы селянін высказвае галоўную думку аўтора. Ен шкадуе, што слухаўся тых, каторыя

... „казалі, каб я быў няверным

пану, каторыя акрасьць пана за грэх ня мелі, каторыя пры малацьбе колькі разы паколька чвёртак у карчму насілі са мной разам на гарэлку..., каторыя як паном адказаць, з віны выкруціцца вучылі. Праклятае тое таварыства! праклятае з шэльмамі жыцьцё!... Ніколі-б я гэтак нешчасьлівы ня быў-бы, каб з тымі не таварышыў, каторыя з «д'яблямі» жывуць... Ах, бяда-ж мая, бяда! Беражэцеся, мужычкі, беражэцеся, я вас асьцерагаю, ня ругайце ані на Бога, ані на Адама, але на сябе, мы горшы яшчэ, як Адам: і ён, праўда, саграшыў, але раз толькі, і раз пакутаваў. А мы дзень на дзень грашым і пакутаваць ня хочам! гэта то прычына нашай згубы, гэта ў пекла нас вядзець»...

Апрача школьных спэктакляў, дзе заўсёднымі глядзельнікамі былі вучыцялі, бацькі ды сваякі вучняў, раз у год ладзіліся спэктаклі даступныя для шырэйшай масы. Раз у год манастырскія законы пазвалялі ўва ўнутраную цішыню жыцьця кольлегій дапусьціць шырокую публіку, між якой бывалі й жанчыны, але толькі з вышэйшага стану. Гэтыя спэктаклі называліся „Declamatio major" *). Перад пе-

*) Windakiewicz. Teatr koll. jez.

рапоўненай публікай саляй, вучні (жакі) пасьля доўгай падгатоўкі паказывалі на сцэне сваё мастацтва.

Штогодняя зьмена вучняў не дапускала, каб у езуіцкіх кольлегіях утварылася нешта накшталт драматычнай студыі. Езуіцкія школы мелі заўсёдныя тэатры, але ня мелі на мэце ані выхоўваць драматычных аўтораў, ані актораў - прафэсыяналаў. Навука лацінскай мовы ды пэдагогічныя мэты не давалі разьвіцца духу мастацкай ініцыятывы. *)

Мобілізацыя да спэктаклю ўсіх вучнёўскіх сіл, не разьбіраючыся, ці мае хто з іх сцэнічны талянт, ці ня мае, — не магла — рэч зразумелая — даць спэктакль закончаны з мастацкага боку. Ды й самі «акторы», мусіць, глядзелі на сваю «творчасьць» больш як на частку праграмы вучэньня, як на школьную прынуку, чымсь на мастацкую працу. Вуйціцкі**) апісвае забаўнае здарэньне, якое было ў Полацку на езуіцкай сцэне ў часе спэктаклю „Scięcie św. Jana". Вучань, які прадстаўляў тулавішча сьвятога Яна і ляжаў на сцэне

*) Windakiewicz. Teatr koll. jez.

**) Kazimierz Wójcicki. Teatr starożytny w Polsce. Warszawa. 1841.

з пакрытай галавой, заснуў і пачаў храпсьці. У гэты час другі, які быў загрымiраваны на сьв. Яна і сядзеў пад сцэнай, высунуўшы толькі праз дзіру ў падлозе сваю галаву, прадстаўляючы гэткім чынам адсечаную галаву мучальніка, пачуўшы храпеньне свайго таварыша, пачаў голасна сьмяяцца. Ведама, публіка, пабачыўшы шчырую вясёласьць адсечанай галавы сьвятога, ня менш шчыра разьвесялілася.

Але выступленьні ў інтэрмэдыях, дзе патрэбны быў меншы лік дзеячых асоб і дзеля гэтага лягчэй можна было падабраць адпаведны з прыродным юмарам акторскі матэрыял, маглі адзначацца большай мастацкай стараннасьцю. Ды й жывая народная мова, жывы, вырваны з жыцьця сюжэт, просты шчыры юмар інтэрмэдыі больш, мусіць, мелі пасьпех у вясёлых жакаў і больш мелі ахвочых да выкананьня ролі мужыка, чарта ці цыгана, чымсь да няцікаўнай ролі тулавішча сьвятога Яна.

Вышэй сказана, што некаторыя інтэрмэдыі разыгрываліся на салі пасярод публікі. Дзеля таго, што ў той час, як разыгрывалася інтэрмэдыя, сцэна была занята перастаноўкай дэкарацыі для чарго-

вага акту, трэба думаць, што інтэрмэдыі амаль што заўсёды разыгрываліся перад заслонай на авансцэне. Гэтая дагадка мае сваю падставу яшчэ й дзеля таго, што таксама і некаторыя алегарычныя фігуры— як адзначана ў рукапісах — прамаўляюць „ante proscenium“ *).

Узяты з народнага штодзеннага жыцьця зьмест інтэрмэдый, іх чыста народная мова і юмар рабілі з іх папулярныя спэктаклі і былі прычынай іх шырокага распаўсюджаньня. Школьнікі, зьявіўшыся на вакацыі ў свае родныя сёлы і вёскі, хацелі паказаць сваё здабытае ў школьных мурох «мастацтва» і часта ладзілі спэктаклі, карыстаючыся тым рэпэртуарам, які яны вынесьлі са школы і, бязумоўна, перад вясковымі глядзельнікамі гулялі не лацінскія драмы з незразумелымі для народу клясычнымі героямі, пэрсонажамі грэцкай або рымскай міфалёгіі або здарэньнямі з жыцьця сьвятых, — але беларускія інтэрмэдыі.

І школьнікі, *жакі,* разносілі новую творчасьць па ўсяму народу, гуртом і пасобку, у хаты і на вясковыя пляцы. Ад-

---

*) Глядзі: Windakiewicz. Teatr koll. jez.

ным словам, яны занялі месца старадаўніх народных скамарохаў, вясёлых людзей.

У гэтых просьценькіх сцэнках школьная драма мела стычнасьць з жыватворнымі элемэнтамі народнага жыцьця і паэзыі. Як процілежнасьць схолястычнай адарванай ад жыцьця дзеі драмы, інтэрмэдыя адбівала ў сабе жывое запраўднае жыцьцё. У лёгкай сьмяхотнай форме яна паказвала народны быт з усімі ягонымі асаблівасьцямі, часта пранікаючыся рэлігійнымі і палітычнымі інтарэсамі масы. Аддаляючыся ад школы, уваходзячы на шлях асаблівага, самастойнага разьвіцьця, інтэрмэдыя прытарноўвалася да смаку сваей публікі, прыцягвала яе сваім одклічам на сучаснасьць і рабілася ўсё балей ды балей падобнай да старадаўніх сярэднявечных фарсаў. Выведзеныя ў ёй тыпы захоўвалі ўсе асаблівасьці свайго характэрнага аблічча. А дзеля таго, што адным з самых звычайных тыпаў зяўляецца *chłop*, *rusticus*, беларускі селянін, які гаворыць на сваёй роднай мове, дык сьмела, ня гледзячы на тое, што гэтыя п'ескі выйшлі з польскай школы, можам у іх бачыць першыя прымернікі беларускае драматычнае літэратуры. *)

*) Безсоновъ. Бѣлор. пѣсни.

Школьная інтэрмэдыя, як бачым на прыкладзе камэдыі Марашэўскага, малапа-малу пачала ўжо разьвівацца ў цэлую камэдыю. Але далейшае разьвіцьцё яе ўстрымалася ў сваім зародышы. Езуіцкія кольлегіі, сыграўшыя гэткую ролю ў гісторыі тэатру ў межах Рэчыпаспалітай наогул, а ў гісторыі беларускага тэатру асабліва, кончылі сваё жыцьцё і ўжо ніхто не працягваў далей распачатай працы. У пачатку XIX ст. у час расьцьвету романтызму польскія паэты зямлі Беларускай нярааз бралі сабе натхненьне і тэму з беларускай песьні або з беларускага народнага быту, самі навет часам складалі беларускія вершы (Чэчот), але ня важыліся вялікшы твор свайго духа апрануць у словы „простай“ сялянскай мовы. Гэтак напр. А. Міцкевіч, які, прыехаўшы з Наваградку ў Вільню, яшчэ ня зусім добра ўладаў літэратурнай польскай мовай, у творах каторага шмат „prowincjonalizm“'аў, пісаўшы сваю драматычную паэму „Dziady” — твор, для якога канвой паслужыў стары абрад беларускага люду, дзе цэлыя сцэны быццам жыўцом вырваны з беларускага быту, — мовы беларускае ўжо ўжыць не важыўся. І толькі ў пало-

ве мінулага сталецьця пачынае зьвязывацца разарваўшаяся на працягу амаль што ня цэлага сталецьця нітка беларускай драматычнай творчасьці і кладзе фундамэнты пад беларускую драму.

Па прыкладу езуіцкіх кольлегій у некаторых праваслаўных школах таксама паявіўся звычай прадстаўляць камэдыі, каторыя пісаліся таксама вучыцялямі рыторыкі. З XVIII сталецьця захаваліся дзьве зьявы гэткай «камэдыі». У абодвых выступае беларускі селянін, які па свайму характэру і стылю надта падобны да сялян, якія выводзяцца ў езуіцкіх інтэрмэдыях.

У першай сцэне селянін, падвыпіўшы, зайшоўся ў касьцёл і тут, пачуўшы касьцёльную музыку, пачынае скакаць. Сюжэт гэты ўзяты з жывых анэкдотаў, якія хадзілі між беларусамі. Монолёг селяніна пачынаецца гэтак:

— Охці мне, ці ведаець то гэта мая баба, што я ў гэта ліха папаўся і гэтым бяздзельлем абчыпаўся, калі-б ужо і на сьвеце не было!.. А ўсё яна, як вужа віламі, так мяне: „ін ідзі ды ідзі ў Любавічы, ці не пападзецца чаго гуляючы; і Богу памалісе і з сваімі павідзіся. А вось такі

й ці пападзецца чаго купіць“, — а ўсё калі-б мужыка з двора збыць. Праўда, я стары, а яна бабёнка ў сіле. Ох, калі-б яе калом у зямлю! Ну вот, праўды яе і паслухайся ды й падзісь!..

Пасьля ён спатыкаецца з кумам, яны выпілі гарэлкі ды пайшлі ў касьцёл.

— Ажно там і сталі бразгаць, панашаму то к абедні, а па іх к «замшы»; вот я й падзісь у іх касьцёлу, ажно там як зайграюць: хто ў дудачкі, хто ў сьвісьцёлачкі, а хто ў тарарычкі. Вот я, праўда, ня быўшы ліх, ды й падзісь скакаць...

Далей выступаюць сын яго і Паляк. Сцэнка канчаецца бойкай, што наогул часта спатыкаецца і ў іншых інтэрмэдыях. *)

У другой сцэне дыялёг двох дурных мужыкоў Сьвірыда і Зьмітрока, у якім Сьвірыд разсказвае аб сваёй першай споведзі, а Зьмітрок аб малітве сваіх бацькоў.

...«Яны маліваліся па прастацкаму, а не па пісьмянаму... Слава цябе, Госпадзі, сушчую, часнейшую, ізбраны ваявода, радуйся нявеста, усі чыны манаша-

*) Карскій. Бѣлорусы. Том III.

скія, сьвятая трапеза... і кала, і двара, і скацінкі, і шарсьцінкі, алілуй нас да канца века Амінь. І шарпні, Госпадзі, па душы і па целу, па жонцы і па дзеткам, сьвятое сягоньня, сьвятое і заўтра...»

Увесь гэты дыалёг робіць уражэньне надта карыкатурнае, але аднак малітва Зьмітрока, як сьведчаць запіскі этнографаў XIX ст., дзе пападаюцца падобныя «малітвы», магла быць сьпісана з натуры.*)

---

*) Карскій. Бѣлорусы. Т. III.

III.

У манастырох у каляднае сьвята наладжывалася багата аздобленая калыска, у каторай ляжала фігурка, прадстаўляўшая навароджанае дзіця, а па бакох стаялі Маці Божая і сьв. Язэп. Адбываліся розныя абрады і пяяліся «кантычкі». Яшчэ большым пасьпехам карысталася батлейка, шопка, польскія *jasełka*. Гэта быў пераносны балаганчык або вялізная скрынка для прадстаўленьня. Наладжывалася гэта вельмі багата ў манастырох пры ўчасьці вучоных кольлегіяў і паказывалася народу ад абеду да вечару. Зьмест гэтага спэктаклю быў самы блізкі сьвяту: ражство Хрыста, пакланеньне трох каралёў, Ірад і г. п., а таксама і сцэны старой сьвятой гісторыі — Адам і Эва, Абрагам і інш. Сюды устаўляліся і сцэны народныя, старыя і ўсім ведамыя, але аднак для ўсіх глядзельнікаў цікаўныя: тут выступалі пэрсонажы з народу, разыгрываліся любоўныя сцэны, былі скокі, карчма з яе п'янымі сцэнамі і з шынкаркай, жыд у роз-

ных падзеях, каторага ўрэшце забірае чорт і г. п. Рэчытатывы або лібрэтто будзілі ў слухачоў, у народзе, гэткія ўзрывы сьмеха ды радасьці, што іншы раз слугам касьцёльным прыходзілася разганяць надта разыйшоўшыхся. Біскупы ўрэшце былі прымушаны забараніць гэтакі тэатр. Новіціяты і жакі, ведама, разьнесьлі паасобныя сцэны па корчмах, вёсках, хатах. Прадпрыемства было надта выгоднае і знайшлося шмат «антрэпрэнэраў», хадзіўшых з пераносным тэатрам і са сваімі згоднымі, бо няжывымі акторамі.

Шмат прасьцей і выгадней было замяніць жывых актораў лялькамі, выступаўшымі на сцэне пераноснага тэатрубатлейкі. Тутка лік пэрсонажаў мог быць павялічаны да якой хочаш цыфры, а для кіраваньня гэткім тэатрам хапала двох чалавекаў. Апрача таго, маючы лялькі, ня трэба было ані касьцюмаў, ані грыму, дзеля таго што ўсё было ўжо загадзя раз назаўсёды наладжана. Магчыма, што гэткія вось практычныя думкі прычыніліся да разьвіцьця батлеечнага тэатру.

Бацькаўшчынай батлейкі трэба лічыць Нямеччыну з яе вядомымі сярэднявечнымі містэрыямі. Адсюль батлейка перайшла

ў Польшчу, далей у Вільню, у Кіеў, а пасьля пры старанным учасьці манастыроў і царкоўных брацтваў распаўсюджылася па ўсей Беларусі.

Батлейка была самай распаўсюджанай сьвяточнай забавай на рэлігійным грунце ня толькі для дзяцей, але навет і для сталых, асабліва ў сялянскім быце.

Батлейка, як народная асыміляцыя школьнай драмы з яе інтэрмэдыямі, у бытавой сваёй частцы вельмі жыва паказвае нам штодзеннае жыцьцё народу з розных бакоў, інтэльлектуальнае разьвіцьцё яго, ягоныя сымпатыі і антыпатыі. Астаючыся у мурох школы, беларуская драматычная літэратура пры ўсёй сваёй увазе да народнага жыцьця ніколі не магла да гэтага жыцьця падыйсьці так блізка, гэтак безпасрэдна аднесьціся да яго, як батлейкавая п'еса, прадукт народнай творчасьці. Вось чаму батлейка здабыла сабе гэтакую папулярнасьць і гэтак доўга трымалася ў народзе, як яго любімая сьвяточная гульня.

Беларуская батлейка гэта ёсьць невялічкая скрынка або домік, разьдзелены на два поверхі, з каторых верхні назначаны для паважнай дзеі, а ніжні для інтэр-

мэдыяў. За задняй сьценкай гэтага доміку працуе схаваўшыся «рэжысэр» спэктаклю, які водзіць лялькі і фігуры на дроціках па дарожках, прарэзаных у падлозе сцэны, і гаворыць за іх рознымі галасамі, у залежнасьці да ролі дзеячай асобы. Разам з батлейкай носяць звычайна і *зьвязду*. Гэта ёсьць ліхтарня з таўстой нацёртай тлустасьцяй паперы, ад якой ідуць у розныя бакі шэсьць рагоў або прамяньняў. Гэтая ліхтарня трымаецца на вялікай палцы непарушна, а прамяньні пры помачы блёку і працягнутай да яго вяроўкі круцяцца навокал восі. З аднаго боку ліхтарні нарысаваны круглы чалавечы твар або сонца, а з другога пакланеньне трох каралёў або нешта іншае. У сярэдзіне ўстаўлена сьвечка, якая асьвятляе гэтыя фігуры і ўсю ліхтарню. Хлопцы, якія носяць «зьвязду» і батлейку пяюць колядкі і кантычкі, каторыя служаць пралёгам спэктаклю. У самай п'есе галоўнай аснаўной сцэнай ёсьць сьмерць Ірада; перад ёй ідуць сцэны пакланеньня пастухоў і трох каралёў.

Беларуская батлейка мае шмат супольнага з украінскай у першай, г. зн. у паважнай сваёй частцы і розьніцца ад

яе толькі камічнымі бытавымі сцэнамі другога акту. Гэтыя бытавыя сцэны маюць чыста мясцовы характар.

Да апошнага польскага паўстаньня (1863 г.)—піша расейскі вучоны П. Бязсонаў *) ня было на Беларусі кутка, дзе-бы ня бачылі гэтага вандроўнага балаганчыка, скрыначкі, старой, пераходзіўшай з рук у рукі, папраўленай, або з большымі клопатамі на нова зробленай. Ня было месца, асабліва на вёсцы або на сяле, дзе-бы хаця адзін раз на Каляду не было гэткага прадстаўленьня, і толькі безпарыўнае ваеннае палажэньне апошніх гадоў — (пісана ў 1871 г.) — спыняе гэту свайго роду народную роскаш. Самы любімы зьмест гэтых сцэн, паскольку яны захаваліся,—гэта мужык, селянін ува ўсякіх сваіх відах, галоўным чынам у трагікамічных адносінах да пана, да жыда, з каторым распраўляецца па свойму за ашуканства або незаплочаны свой доўг, да доктара і вучыцеля, каторыя выглядаюць дурнямі перад простай непапсаванай натурай селяніна, да жонкі, якую ён карае за здраду або яна яго за карчму; далей жыдоўскі шабас, штукі цыгана з канём і г. п.

*) Безсоновъ. Бѣлорусскія пѣсни.

Гэтых дыялёгаў чыста народнага характару ня толькі ніхто не друкаваў, але навет ніхто й не сабіраў. А гэта-ж зачаткі народнага тэатру, як і ўсюдых у Эўропе ў сярэднія вякі, зачаткі, якія нарадзілі італьянскую камэдыю і навет, можна сказаць, Шэкспіра.

Расейскі вучоны П. Бязсонаў, якога цытаты мы тут часта-густа зьмяшчаем, піша аб значэньні, якое мелі гэткія спэктаклі для разьвіцьця расейскага тэатру.

Друкуем тут дасłоўна тое, што ён піша аб гэтым:

„Плодотворны оказались у насъ (ў Расеі — *Ф. А.*) заносныя представленія, когда, благодаря Полоцкимъ и подобнымъ пришельцамъ, проникли *ко двофу* при Алексѣ, Софіи и Петрѣ: представлявшіяся въ нихъ, по происхожденію Бѣлорусскія, извѣстныя *Мистеріи,* не смотря на серіозное содержаніе, называвшіяся иногда *Комедіями* (напр. о Страшномъ Судѣ), дали начало нашему публичному театру, а вскорѣ, по вліянію Двора, примкнувшее содѣйствіе иностранцевъ создало изъ этихъ начатковъ постепенно художественный театръ“...

Раманаў акуратна*) апісвае батлейку, купленую у 1898 г. для Магілёўскага губэрнскага музэю ў вёсцы Бычы, Быхаўскага пав., Магілёўскай губ.:

Батлейка — гэта пераносная двохпаверхная скрынка, разьдзеленая на дзьве часткі. Праз прарэзы ў падлозе батлейшчык варушыць фігуры-лялькі, прымацованыя на дроцiках або тонкіх палачках. Падлога на сцэнах пакрыта заячымі скуркамі, каб глядзельнік ня бачыў прарэзаў, па якіх ходзяць фігуркі.

Кожная сцэна мае тры аддзелы: цантральны вялікі, дзе адбываецца прадстаўленьне, і бакавыя меншыя для ўваходаў і выхадаў. Сцэна верхняга паверху прадстаўляе месца, дзе радзіўся Хрыстос. Тут ёсьць ясьлі, сена, каровы, авечкі. Абставіны ўбогія. Толькі над батлейкай наклеены тры зоркі з каляровай паперы. Цемра, вакон няма.

Сцэна ніжняга паверху сьветлая і абстаўлена багацей. У сярэднім аддзеле залочаны трон Ірада пад балдахінам. Гэта

---

*) Е. Р. Романовъ. Бѣлорусскіе тексты вертепнаго дѣйства. Могилевъ. 1898 г.

ёсьць рэзыдэнцыя Ірада і сцэна для жанравых прадстаўленьняў. *)

Рэпэртуар батлейкі: 1) цар Ірад і 2) жанравыя сцэны.

Мы ў скарочаньні даем паводле Раманава зьмест гэтага батлеечнага спэктаклю.

Прадстаўленьне пачынаецца на сцэне верхняга паверху. Уваходзяць два пастухі, апранутыя ў беларускія сялянскія вопраткі, падходзяць да калыскі, кланяюцца народжанаму Хрысту. Хор пяе «кантычкі».

Пасьля гэтага дзея пераходзіць у ніжні паверх. На сцэне стаіць трон, абіты чырвоным сукном або залочаны, і ходзяць па сцэне тры жаўнеры. Уваходзіць Ірад апрануты ў чырвоную вопратку, з каронай на галаве, і сядае на трон. Праз увесь гэты час пяе хор, аб'ясьняючы значэньне таго, што дзеецца на сцэне.

Дзея ізноў пераносіцца на верхні паверх, дзе сьв. Язэп і Маці Божая з дзіцянём. Прыходзяць тры каралі. Зьяўляецца ангел. Хор пяе, аб'ясьняючы значэньне сцэны. У часе гэтага пяяньня дзеячыя асобы выконваюць жэсты, адпаведныя да

*) Велічыня батлейкі, якую апісвае Раманаў была гэткая: вышыня 1 арш. 14 вярш., шырыня 1 арш. 2 вяр., глыбіня 9 вяршкоў.

зьместу песьні. Пасьля праз сцэну праходзіць сьв. Язэп, за ім едзе на асьле Маці Божая з дзіцянём на руках. Яны спатыкаюцца з ангелам, які вітае іх і кажа ехаць у Эгіпэт.

Далей дзея разыгрываецца ў ніжнім паверху. Ірад загадвае жаўнерам паклікаць чорнакніжніка і пытаецца ў яго, дзе радзіўся Хрыстос. Чорнакніжнік адказвае, што ў Батляеме. Ірад пасылае вояў паперабіваць там усіх дзяцёнкаў. Вої выходзяць, пасьля варочаюцца і «кажуць», што пазабівалі чатырнаццаць тысячаў і толькі адна Рахіля не дала забіць сваё дзіця і ідзе сюды прасіць літасьці.

Уваходзіць Рахіля, апранутая як бедная беларуска з дзіцянём на руках. Ірад загадвае забіць дзіця. Рахіля у роспачы бегае па сцэне і плача. Хор пяе: «ня плач, Рахіль!» супакойваючы яе, што дзіця пайшло на неба, а Ірад пайдзе да пекла.

Рахіль:

Ірад ты праклятьі!
Пойдзеш ты аж да аду
К Люцыпару на параду.
У вагні табе гарэць,
У смале табе кіпець.

Воі па загаду Ірада выганяюць Рахілю. Зьяўляецца Чорнакніжнік і прадсказвае Іраду сьмерць.

Ірад кліча жаўнераў: „вы пры парозе станьце... сьмерці да мяне не дапушчайце!...“

Убягае на сцэну Ксёнлз: *о, пшэнжэ, о пшэнжэ, о бэмбус, протобэмбус! Сьвента панна Марэя! О, Іродзе, окрутніку, спокайся! За твое велькія злосьці прыдуць зараз дзяблі і вэзьмуць твою душу з косьцю ад таковэго пана нешляхэтнэго, на векі веком, амэн!*

Жаўнеры Ксяндза праганяюць. Урываецца на сцэну Сьмерць у постаці шкілета з касою ў руках. Жаўнеры ўцякаюць.

Сьмерць:

О, ты, Ірадзе нясыты!
О, ты, Ірадзе праклятьі!
Што ты тут лаеш?
Ці ты мяне ня знаеш,
Што вояў сьцерагчы застаўляеш,
Убіць мяне павеляваеш?
Я, васпане, усяму сьвету манархіня,
Усіх цароў глаўнейшая
І ў баі сільнейшая.
Ну-жа з трону падымайся,
Пад касу маю падстаўляйся,
Табе востраю касою зрублю галаву·

Ірад пагражае сьмерці, а яна адказвае:
Ці ня ты мае косьці будзеш жэч,
Ці ня ты попел мой будзеш месьць?— і кліча чарта на падмогу.

Зьяўляецца Чорт. Сьмерць адрубае Іраду касой галаву і чэзьне. Чорт (з хвастом, з рагамі і кіпцямі) трымае труп Ірада датуль, пакуль хор ня кончыць хаўтурную песьню:

Чалавеча бедны,
Успомні час пасьледні!

. . . .

Сьмерць дзержыць у прымеце
Усякага,
Ня ўступіць манархам,
Ані патрыярхам.
Нікому.
Із келій манахаў
І дваран бяз страху
Бярэ сьмерць.

. . . .

Чалавеча бедны
Не правазнасіся... і г. д.

—і Чорт з Ірадам праваліваюцца за сцэну.*)

---

*) Е. Р. Романовъ. Бѣлорусскіе тексты вертепнаго дѣйства. Могилевъ. 1898 г.

Вось першая частка «спэктаклю» кончана. Цяпер заўсёды пачыналіся жанравыя сцэнкі. У іх вялізны размах для народнай творчасьці і яны мелі шмат варыянтаў. Гэткіх сцэн больш за 10. Амаль што ня кожная канчаецца скокамі. Вось некаторыя з гэтых сцэнак паводле запіскаў Раманава.*)

На сцэну ўбягае Цыган.

Цыган:

— О-му! Чачынька — чачынька! Дзеж-ж ты дзелася, мая клячанька! Хадзі сюды кабыла, а кабыла!

Раптам з куліс ляціць конь на цыгана. Цыган спалохаўшыся падае абамлеўшы. Прыходзіць яго жонка.

Цыганка:

— Сенька, а Сенька!

Цыган:

— Чаго табе, мая жонка?

Цыганка:

— Што за ліха гэта табе стала? Ці ад круп, ці ад сала?

Цыган:

— Ні ад круп, ні ад сала, — мяне кабылка стаптала. А ты гдзе, жонка, прападала?..

---

*) Е. Р. Романовъ. Бѣлорусскіе тексты вертепнаго дѣйства. Могилевъ. 1898 г.

Дыялёг канчаецца гэтак:

Цыган:

— ... пацалуемся з табою, белая мая, як галавешка. Каму гадка, а нам з табою сладка.

Цыганка:

— Сенька! Досыць табе мяне цалаваць, ці ня хочаш лепш паскакаць

І скачуць; пасьля зьяўляецца Казак, б'е Цыгана, і ўсе выходзяць

Іншая сцэнка пачынаецца гэтак: уваходзіць на сцэну таўсты Жыд з бочкай гарэлкі і кажа:

Ой, калі-з бы ня мяне
Цорны год няхай напаў,
Ей-ей, няхай напаў,
Калі-б мяне казацынька
На сем месцы не застаў.
Татухі-мамухі,
Есэлі-Мосэлі,
Гуц-гуц!

Кліча ён сваю жонку Сору. Зьяўляецца Сора і пытаецца, гдзе яе муж быў. Жыд адказвае:

Ай, я був у Полацку, Велізу,
Ув Невелю, Дарагабузу,
І ў Склові, і ў Магілёві,

У старом Біхаві і ў Орсы,
І дзе сам цорт не хадзіў,
І што я відзіў, уй гевалт!

А Жыдоўка адказвае:

— Ай, Хаім, ідзі папрасі музыкантаў, хай зайграюць.

Музыка грае, яны скачуць. Зьяўляецца Казак, п'е гарэлку і б'е Жыда. Пасьля засынае. Тады Жыд яго б'е і пасьля ўцякае.

У іншых сцэнках выступаюць Казак і Казачка, Купец і Паненка, Доктар і Пані, Баба і Казак і г. п. У кожнай з іх дыалёг канчаецца скокамі.

У шмат якіх сцэнах выступае Казак, які заўсёды ў канцы канцоў б'е сваіх партнёраў (Цыгана, Жыда, Бабу).

У канцы ідзе сцэнка, у якой выступае Мужык і Доктар. *)

Уваходзіць мужык і кажа:

Вот мае паночкі!
Быў я ў пана на *піфушкі*,
Ды як налопаўся там юшкі,
Дык і цяпер не магу сапці.
Што мне мая Гапка не рабіла:

---

*) Глядзі стр. 15 — 16.

І крапіву абварыўшы клала,
І ў *бані* мяне расьцірала.
А *ей-Богу* нічога не памагло,
Ды яшчэ горш прылягло.
Параілі мне яблычнага квасу,
Сьвежага моху, чаргапалоху
І яшчэ быццам нечага троху.
Усё гэта зельле *нада* скалаціць
Ды разам і праглаціць.
Усё гэта я зрабіў,
Але хоць-бы трошку памагло,
А то яшчэ горш прылягло!
Вот каб гэта папаўся хвельчарочык
Ды палячыў мой жываточык,
Аддаў-бы яму і торбу і машонку.

Доктар загадвае яму легчы.

Мужык кладзецца. Доктар б'ець яго палкай. Мужык крычыць „ратунку!“ Доктар забірае торбу мужыка і ўцякае. *)

Доктар у гэтай сцэнцы гаворыць парасейску. Сялянін часта ўстаўляе таксама расейскія словы. Відаць, што тэкст батлейкі, пакуль дайшоў да Раманава, сільна абрасейшчыўся, дзякуючы ўплывам усходу.

*) Е. Р. Романовъ. Бѣлорусскіе тексты вертепнаго дѣйства. Могилевъ. 1898 г.

Вайна спыніла гэтую народную забаву. Няма ведама, ці цяпер дзе ходзяць з батлейкамі, і няма ведама, ці будуць яшчэ хадзіць. Шмат хто яшчэ іх памятае, маладое пакаленьне чуе аб іх яшчэ ўжо толькі з успамінаў старэйшых, а хутка ўжо загіне й гэты ўспамін, калі апошнія глядзельнікі батлеек лягуць у дамавіну.

Батлейкі перайшлі ўжо да гісторыі.

IV.

У 1807 г. у фальварку Панюшковічы ў Бабруйскім павеце Меншчыны радзіўся той, каго можам сьмела назваць бацькай беларускай камэдыі — Вінцук Дунін-Марцінкевіч.

Марцінкевіч, таксама як і яго папярэднікі — аўторы-езуіты, пісаў у дзьвёх мовах: пабеларуску і папольску. Таксама, як у старых інтэрмэдыях, паны і розныя паўпанкі гавораць папольску, сяляне — пабеларуску.

З яго сцэнічных твораў вядомы «Сялянка», «Залёты» і «Пінская шляхта».

«Сялянка» была хронолёгічна першым творам Марцінкевіча (1846 г.). Гэта двохактная камэдыя-опэра, напісаная вершам і прозай. Паны тут гавораць папольску, а войт Навум, Ціт і хор сялян — пабеларуску. Музыку да «Сялянкі» напісаў вядомы композытар, друг Марцінкевіча, Станіслаў Манюшка, таксама родам з Меншчыны. Нажаль гэтыя ноты загінулі і, ня гледзячы на ўсе стараньні, нікому нідзе не ўдалося іх знайсьці.

«Сялянка» выйшла друкаваным выданьнем з друкарні Язэпа Завадзкага ў 1846 г. Пастаўлена была першы раз на сцэне ў Менску ў 1852 г. у тэатры Польляка на Катэдральным пляцы. *) Весткі аб гэтай п'есе і яе аўторы можна знайсьці ў карэспандэнцыях з Менску ў сучасных польскіх газэтах, як: „Dziennik Warszawski" 1852 г. № 97, „Gazeta Warszawska" 1855 г. № 184, „Dziennik Warszawski" 1855 г. № 188. **)

Марцінкевіч не агранічваўся толькі драматычна-літэратурнай працай. Жывучы пастаянна ў Менску, дзе ён мае службу раней у каталіцкай кансісторыі, а пасьля пры шляхоцкай дэпутацыі, ён арганізуе драматычны гурток, і ладзіць спэктаклі, прыймаючы ў іх учасьце як аўтор, рэжысэр і актор.

«Сялянка» была пастаўлена на сцэне супольнай працай двох кіраўнікоў: Марцінкевіча, аўтора лібрэтта, і Манюшкі, композытара музыкі. Спэктаклі мелі вялікі пасьпех. Ролю войта Навума гуляў

*) У 1884 г. гэты тэатр згарэў.

**) Ромуальд Земкевіч. Станіслаў Манюшка і беларусы. („*Беларускае Жыцьцё*" *1920 году. № 1 (23)*.

сам Марцінкевіч; ён потым любіў падпісываць свае літэратурныя творы псэўдані мам *Навум Прыгаворка*, ці *войт Навум*, меў такое празваньне сярод прыяцеляў і любіў яго. *) Гэта сьведчыць аб тым, што роль Навума была акторскім шэдэврам Марцінкевіча.

Цікаўна адзначыць літэратурны плягіят, які зрабіў адзін з тагачасных беларускіх пісьменьнікоў, П. Шпілеўскі. У Пецярбурзе ў 1857 г. выйшла з друку кніжка „*Дожинки. Бѣлорусскій народный обычай. Сценическое представленіе въ двухъ дѣйствіяхъ, съ хорами, пѣснями, хороводами и плясками бѣлорусскими*". Як у Марцінкевіча пэрсонажы шляхоцкага стану прамаўляюць папольску, гэтак сама ў Шпілеўскага яго *помѣщики* — парасейску. І тут і там сяляне гавораць пабеларуску.

Выдатны беларускі крытык Антон Навіна ў артыкуле п. з. «Літэратурны плягіят» **) гэтак піша аб гэтым творы:

„Ужо самы замысел «Дажынак» з пераадзяваньнем панэнкі, Веры Палескай,

*) Максім Гарэцкі. Гісторыя Беларускае Літэратуры. Вільня. 1921 г.

**) „Сын Беларуса" 1924 г. № 36.

за сялянку ўзяты жыўцом у Марцінкевіча. Розьніца толькі ў тым, што Вера Шпілеўскага, пераадзеўшыся за сялянку, ідзе жаць на дажынках у свайго жаніха, Пётры Драўлянскага, проста каб зрабіць апошняму сюрпрыз, а Юлія Марцінкевіча робіць свой маскарад з ідэйнай мэтай: каб прывабіць прыехаўшага з падарожы па Эўропе свайго кузэна, Кароля Лятальскага, да беларускага сялянства і гэтак удзяржаць яго ў ягоным сямейным гнязьдзе, дый даць сялянам добрага гаспадара і апякуна.

Але асабліва ярка кідаецца ў вочы «запазычаньне» ў Марцінкевіча, калі пачнем чытаць твор Шпілеўскага ад першае сцэны. Як і ў „Сялянцы“, рэч дзеецца перад карчмой, куды *войт Наум* (той самы, што і ў Марцінкевіча, бо таксама сыпле прыгаворкамі!) загадаў сялянам сабрацца, каб выслухаць панскі прыказ. Зьяўляецца сярод сялян і Марцінкевічаўскі *Ціт*. Як у „Сялянцы“ сабраўшыяся робяць розныя дагадкі аб прычыне войтаўскага загаду, ды кажуць аб *камэце*,— так і Ціт у Шпілеўскага, пачуўшы, што войт Наум сядзіць у карчме, кажа: „Ну, дык пойдзем туды да яго... што-ж ён за *камэта* гэткая?“

Арандар панскае карчмы, Янкель, — гэта ў «Дажынках“ двайнік Марцінкевічаўскага арандатара Іцкі. — Шпілеўскі паўтарыў навет выведзены Марцінкевічам эпізод з мелам, на канцы раздвоеным: пры запісываньні на дошцы доўгу за выпітую гарэлку — Наум, пацягнуўшы мелам раз, сам робіць дзьве рыскі...

Чым-жа можна вытлумачыць тую сьмеласьць, з якой Шпілеўскі «запазычыў» гэтак многа ў Марцінкевіча? І на гэта лёгка знайсьці адказ: абодва пісьменьнікі належалі да двух розных па культурным уплывам груп, і пад той час, як Марцінкевіч пісаў «Сялянку» мяшанай мовай *польскай* і беларускай, празначаючы яе пераважна для краёвае спольшчанае інтэлігэнцыі, — Шпілеўскі пісаў *парасейску* і пабеларуску, разьлічаючы на расейскае грамадзянства, меўшае вельмі мала стычнасьці з краёвымі «палякамі» (— «палякамі» па мове). Дык і вялікае рызыкі ня было, што «пазыка» можа выкрыцца. Ды яна, відаць, і ня выкрылася пры жыцьці абодвух аўтараў, з каторых адзін, *Шпілеўскі, быў бязумоўна пад уплывам свайго земляка, Марцінкевіча*“.

Другі дайшоўшы да нас драматычны

твор Марцінкевіча — «Залёты», п'еса ў 3 актах, напісана ў Люцынцы, яго фальварку пад Менскам, у сьнежні 1870 г. Гэтак сама як і «Сялянка», «Залёты» напісаны ў дзьвёх мовах: паны гавораць папольску, сяляне — пабеларуску. На сучасную літэратурную беларускую мову польскія тэксты «Залётаў» выправіў Я. Лёсік і яны надрукаваны ў Менску ў 1918 г. ў «Зборніку сцэнічных твораў».

Каб даць прымернік беларускай марцінкевічаўскай мовы і ягонага шчырага юмару, даем тут адрывак з «Залётаў».

Стары Гапон з жонкай Кулінай вяртаюцца з гораду дамоў пасьля добрага пачастанку і ў дарозе абое на сваім возе засынаюць.

Кабылка, ведаючы добра дарогу дамоў, ішла добра па знаным шляху. Але перад самай вёскай злодзеі адпраглі кабылку, пакідаючы спаўшых на возе, ня ведаўшых аб гэтым здарэньні. І вось у другім акце старыя будзяцца і бачуць з дзівам сваю страту.

Гапон пяе:

Ці ты баба ашалела,
Гдзе-ж ты кабылку падзела?

Ты-ж наперадзі сядзела —
Дык на вошта-ж ты глядзела?
Што-ж ты перад носам мела?
Што-ж маўчыш? — ці асавела?...

Куліна адказвае:

То-ж ты, Гапонка, мужчына,
К табе належыць скаціна,
Мая-ж толькі віна цэла,
Што наперадзі сядзела.
І ты-ж сядзеў на калёсах,
Нос твой быў аж пры атосах...
Відаць мы абое спалі,
Як у нас кабылку кралі.

. . . .

Дык за што-ж ты мяне лаеш?
Ці-ж прыгаворкі ня знаеш:
Ня вер у сьвеце нікому —
Каню ў полі, жонцы ў дому,
Бо хто толькі жонцы верыць,
Той як сітам ваду мерыць.

„Пінская шляхта“ (напісана ў 1866 г.) — гэта аднаактны абразок з жыцьця дробнай шляхты Палесься, напісаны вельмі жыва, з вялізным пачыцьцём сцэны і багатым юмарам. Сюжэт стары: дзеці кахаюцца, але бацькі між сабой сварацца і дзеля гэ-

тага маладыя ня могуць пажаніцца. Бацька дзяўчыны хоча яе жаніць са старым, але багатым суседам, аднак дзяцюк, якога яна любіць, усе бацькаўскія пляны нівэчыць сваімі хітрыкамі — і ўсё канчаецца добра.

Апрача гэтых успамянутых вышэй трох сцэнічных твораў ёсьць весткі яшчэ аб трох, да нас ужо не дайшоўшых: „Pobór rekrucki", інсцэнізацыя вершаванай яго повесьці „Гапон", „Walka muzyków" і „Woda cudowna" *), якія таксама былі пісаны ў дзьвёх мовах. Музыку да гэтых п'есаў напісаў, таксама як і да «Сялянкі», Ст. Манюшка. І гэтыя п'есы, і музыка недзе прапалі. Аб першых дзьвёх п'есах ведама з кніжкі А. Валіцкага „Stanisław Moniuszko. Warszawa. 1873".

Але ня толькі Марцінкевіч пісаў у палове мінулага сталецьця беларускія п'есы. Арцём Вярыга-Дарэўскі (памёр у 1884 г. ў Іркуцку ў ссылцы) напісаў драму «Гордасьць», камэдыю «Гнеў» і камэдыю-опэру «Грэх». Творы яго былі ў 1863 годзе сканфіскаваны ў Віцябску **). Геранім

*) Аб гэтай апошняй нам даў вестку п. Р. Земкевіч.

**) Паводле данных п. Р. Земкевіча.

Марцінкевіч напісаў камэдыю „Аказія пры Палкоўніцах“, якая ставілася ў Віцябску ў 1862 г. Адрыўкі гэтай камэдыі меў п. Вінцэнт Мяніцкі ў Віцябску *). Есьць навет вестка, што lirnik wioskowy — Сыракомля напісаў пабеларуску нейкую п'есу са сьпевамі, да якой скампанаваў музыку Фаўстын Лапатынскі, аб чым успамінае ў сваёй манаграфіі аб Сыракомлі польскі пісьменьнік Крашэўскі **).

Пасьля апошняга польскага паўстаньня (1863 г.) расейская ўлада забараняе друкаваць беларускія кніжкі. Ведама, разам з гэтым спыняецца й пачаўшаяся тэатральная творчасьць. Амаль што не на працягу поў сталецьця няма беларускіх спэктакляў, ніхто ня піша беларускіх тэатральных твораў. І толькі з пачаўшымся пасьля першай расейскай рэвалюцыі беларускім Адраджэньнем пачынаецца й новая фаза ў гісторыі беларускага тэатру.

Былі, праўда, і да 1905 г. беларускія спэктаклі, але яны ніякай ролі ў гісторыі нашага тэатру ня мелі, дзеля таго што гэта былі паасобныя здарэньні, якія ня выклі-

---

*) Таксама паводле Р. Земкевіча.

**) J. I. Kraszewski. Władysław Syrokomla. Warszawa. 1863 г.

калі далейшай у гэтым напрамку працы. Гэтак, напрыклад, дзеля акуратнасьці нашай тэатральнай хронікі, адзначым «спэктакль», які быў у ліпні 1902 г. ў маёнтку «Карльсбэр» вядомага беларускага архэолёга і гісторыка Андрэя Сьніткі. Арганізатарам і рэжысэрам быў Юры Уласаў (брат сэнатара А. Уласава), які сам пералажыў на беларускую мову ўкраінскую аднаактную п'еску «Па рэвізіі» і паставіў яе з учасьцем ваколічных сялян і сялянак. Рэжысэру трудна было ўтрымаць «на сцэне» дысцыпліну, дзеля таго, што «артысткі», з якіх усе ў вёсцы, даведаўшыся аб рэпэтыцыях, сьмяяліся і кпінкі строілі, хутка адмовіліся ад роляў. Тады рэжысэр кінуўся на хітрыкі: ён «заангажаваў» свае артысткі ... палоць траву. Дзеля гэтай работы дзяўчаты ўжо не сароміліся йсьці ў двор, дзе фактычна далей ішлі рэпэтыцыі, якія цягнуліся два месяцы. Спэктакль адбыўся ў пуні на спэцыяльна пабудаванай дзеля гэтага сцэне. Значная частка прыйшоўшай на спэктакль публікі ведала ўжо п'есу ня горш за «артыстаў», гэтак ужо абіліся аб вушы і дакучылі ўсім у двары рэпэтыцыі.

Дазвол на спэктакль адтрымалі, ашўкаўшы ісправўніка быццам будуць гуляць паўкраінску (гэтак дазвалялася) *).

Яшчэ раней за гэта, бо ў 1892 годзе пісьменнік Антон Лявіцкі (Ядвігін Ш.), жыўшы ў Радашкавічах, дзе ён заснаваў каапэратыву, хацеў паставіць з радашкавічаўскай моладзьдзю сваю п'есу «Злодзей», але чамусьці гэтаму спэктаклю ня суджана было адбыцца **).

---

*) З успамінаў п. А Уласава.

**) Арыгінал камэдыі „Злодзей" або „Сваім судом" ёсьць у архіве п. Р. Земкевіча. Гэтая рэч ня была друкаванай.

V.

Пасьля рэвалюцыі 1905—1906 г. Вільня зрабілася цэнтрам беларускага руху. Тут, пасьля доўгай забароны друкаванага беларускага слова, паяўляецца першая газэта «Наша Доля», тут пачынаецца выдавецкая работа, тут наладжываюцца першыя беларускія спэктаклі.

У канцы студня 1910 г. арганізуецца невялічкі гурток моладзі з мэтай паставіць беларускі спэктакль на вечарыне, якая ладзілася 12 лютага ў салі Жалезнадарожніцкага клюбу ў Вільні на Хэрсонскай вул. *) Выбралі для пастаноўкі перакладзеную з украінскай мовы аднаактную п'еску Крапіўніцкага «Па рэвізіі». **) Апрача гэтага праграма складалася з пяяньня хору пад кіраўніцтвам польскага композытара Рагоўскага, які ў гэты час

---

*) Цяпер завецца вуліцай Дамброўскага.
Аўтор.

**) У п'есе выступалі: А. Бурбіс († 1922 г.), Ч. Родзэвіч, Мурашка, Арлоўскі, Корсак і Ф. Аляхновіч (ён-жа й рэжысэр).

жыў у Вільні, вельмі цікавіўся беларускай песьняй і шмат працы аддаў наладжэньню беларускага хору, *) ды народных скокаў пад кіраўніцтвам Ігната Буйніцкага († 1917 г.).

12 лютага саля Жалезна-дарожнага клюбу напоўнілася вялізнай грамадой народу. Тут было чуваць апрача беларускай — літоўскую, польскую, расейскую мову. Усе цікавіліся першай беларускай вечарынай.

Вось як апісвае з захопленьнем гэтую вечарыну тагочасная беларуская газэта «Наша Ніва» (№ 8):

„Дзяўчаты зіхацелі пекнымі андаракамі, гарсэтамі, вышыванымі кашулямі, устужкамі, пацеркамі; на дзявочых галоўках былі пекна павязаны чырвоныя хустачкі, белыя наміткі. Хлопцы бялелі ў магілёўскіх сьвітках, абшытых па краёх чырвоным шнурком і падпяразаны прыгожымі вузкімі і шырокімі беларускімі паясамі; на іншых былі беларускія валеныя шапкі. І паліліся хвалі тонаў песьні прад заціхшай у салі тысячнай грамадой...

Чутно была ў песьні не разгул вялікароса з-пад Волгі, ня бойкую гульню па-

*) Л. Рагоўскі — композытар музыкі да слоў Купалы „А хто там ідзе“ і Беларускай Сюіты.

ляка, але замкнутую ў сабе самой душу нашага беларуса з лясіста-балоцістай старой нашай бацькаўшчыны... Уся саля стала быццам бурным морам народным, уся траслася ад клікаў: „браво! браво! беларусы!" Хору прышлося па колькі разоў пяяць некаторыя песьні, што найбольш схапілі людзей за сэрца і душу сваімі словамі, музыкай. Так віталі людзі ўсіх нацыяў беларускую песьню, каторая дагэтуль лілася і разьвівалася толькі на палёх і пералесках, а цяпер адразу выйшла на сьвет шырокі. Чуцен быў скрозь гоман: „мы ня ведалі, што ёсьць беларуская песьня, і што яна асобная, свая, беларуская, мае свой дух...

Пачаліся на сцэне танцы: лявоніха, мяцеліца, юрка і верабей пад вясковую беларускую музыку. Трэба прызнацца, што яны ўдаліся на хвалу! Публіка проста адурэла... Ажно ў вачох зіхацела, як ішлі лявоніху, мяцеліцу, або як 10 пекна прыбраных пар завіваліся доўгім хвастом у „вераб'і"...

Гэтымі танцамі кіраваў Ігнат Буйніцкі.

Усе, хто цікавіўся грамадзкім жыцьцём, зьвярнулі ўвагу на гэту першую беларускую вечарыну. Загаварылі аб ёй і інш. віленскія газэты. Вельмі прыхільную рэцэнзыю дала польская газэта „Kurjer

Litewski" і літоўская „Viltis". Расейскія газэты прайшлі міма гэтага факту моўчкі, апрача полуофіцыяльнага органа «Виленскій Вѣстникъ», які ўва ўсім гэтым дагледзіўся... польскай інтрыгі *).

Хутка пасьля гэтага наладжываецца першая беларуская вечарына ў Пецярбурзі, дзе ставяць тую-ж самую камэдыю «Парэвізіі», пяе хор, дэклямуе свае вершы поэтэса «Цётка» — Алёізія Кэйрыс († 1916 г.), скачуць народныя танцы. Наагул праграма падобная да віленскай.

У гэтым-жа месяцы лютым (22-га) у Вільні ладзіцца этнографічны вечар, ў якім прыймаюць учасьце й беларусы са сваім хорам, балетам і дэклямацыяй.

У гэты час у Пецярбурзі было шмат беларускай моладзі, якая вучылася там ў вышэйшых расейскіх школах. У Пецярбурзі, хутка пасьля віленскай, арганізуецца першая беларуская вечарына (19 лютага 1910 г.). Ладзяцца спэктаклі ў Слуцку, Горадні ды інш. гарадох. Пад восень 1910 г. выяжджае на правінцыю першы

*) Tempora mutantur... Цяпер частка польскай прэсы адносіцца да беларускага руху як да інтрыгі расейскай. *Аўтор.*

беларускі аб‘ездны тэатр пад дырэкцыяй І. Буйніцкага.

Ігнат Буйніцкі, танцор-артыст, самародак, сарганізаваўшы драматычны гурток, хор і балет, са сваей шматлюднай трупай пад канец лета выяжджае з Вільні на турнэ па правінцыі. Дазвол улады было дастаць ня лёгка, але ў канцы канцоў удалося. Прэдпрыемства было досі рызыкоўнае: з гэткім вялізным пэрсонэлям ехаць у мястэчкі, дзе яшчэ ня толькі ня чулі аб беларускім тэатры, але можа мала ведалі аб беларускім адраджэнскім руху наагул, ехаць, ня ведаючы, ці пойдзе ў тэатр публіка, як яна спаткае навізну— беларускі спэктакль. Але віленскі ўспех заахвочываў і падаваў надзею. І надзея ня здрадзіла. Усюды першы беларускі тэатр меў гарачы прыём.

У жніўні быў спэктакль Буйніцкага ў Дзісьне.

„Дзісна ня помніць такога збору народу. Інтэлігэнцыя і просты народ усе шчыра віталі беларусаў; магучая ідэя нацыянальнага адраджэньня гарачымі праменьнямі сваімі ўсіх абагрэла, усіх з‘яднала, разварушыла застыгшыя сэрцы, заіскрыла выцьвяўшыся ад сьпекі вочы

і першае роднае слова са сцэны вітана было не аднэй сьлязой“ ... *)

25 і 26 верасьня адбыліся спэктаклі ў Полацку.

Супрацоўнік «Нашае Нівы», Власт, гэтак піша аб полацкіх спэктаклях:

«Вокляскам канца не было: грымела-гудзела ўся саля, як лежэнь з ройнымі пчоламі ...

Тэатр беларускі становіцца ўжо, дзякуючы заходам і рупнасьці дзядзькі Ігната Буйніцкага на цьвердыя падваліны і выплываюць усё новыя і новыя сілы. За гэтыя стараньні і рупнасьць шчырае дзякуй яму, а калісь, калі прабудзецца сьвядомосьць ува ўсім беларускім народзе, памяць Ігната Буйніцкага будзе сьвятой для ўсіх» ... **).

Рэпэртуар тэатру Буйніцкага складаўся з «Па рэвізіі» Крапіўніцкага і новай арыгінальнай беларускай п‘ескі К. Каганца «Модны шляхцюк», якая напісана жыва, з цікаўнымі бытавымі сцэнкамі заручынаў і абсьмейвае тых людзей, якія са-

*) З карэспандэнцыі ў „Нашай Ніве“ 1910 г. № 35.

**) „Наша Ніва“ 1910 г. № 40.

ромяцца роднай беларускай мовы, а, калечачы польскую, думаюць, што гэткім чынам даказваюць сваю вышэйшую культуру. П'еса была добрая, як агітацыйны спосаб прабуджэньня народнага духа і, ня гледзячы на некаторыя вульгарызмы, а можа дзякуючы ім, карысталася пасьпехам у публікі.

Апрача спэктаклю праграму вечара запаўнялі: хор, дэклямацыя і скокі на сцэне, у якіх галоўнай асобай быў сам Буйніцкі і ўмеў мастацка выпаўняць народныя танцы, выцягваючы з забыцьця старыя: Юрку, Мельніка, Гневаша, Лявоніху, Качана, Чабара, Мяцеліцу, Вераб'я.

Нацыянальны беларускі рух расьце. Дзе не даедзе Буйніцкі са сваім тэатрам, там даходзіць „Наша Ніва", нясучы радасную вестку аб народным адраджэньні. Усюды арганізуюцца гурткі моладзі, якія ладзяць у сваіх мястэчках вечарыны. Гвазьдзём гэтых вечарын пасьля драматычнага прадстаўленьня зьяўляецца хор, які пяе народныя песьні.

Якуб Колас, які першы раз быў на беларускім спэктаклі, 2 лютага 1912 г. ў Вільні (гулялі «Пашыліся ў дурні» Крапіўніцкага — з украінскага), захоплены

гэтым спэктаклем гэтак піша ў сваёй рэцэнзыі:

«Аб адным толькі трэба пашкадаваць, аб тым, што сярод тэатральных рэчаў няма нічога свайго роднага, арыгінальнага. Праўда, тэатр у нас зачаўся нядаўна і я думаю, што няўзабаве зьявяцца новыя рэчы, каторыя ня брыдка будзе паказаць людзям. Гэты вечар паказаў мне, што канешне трэба шырыць ідэю тэатра, нясьці яго ў сёлы і вёскі» ... *)

І ідэя тэатра хутка пашыраецца.

Беларуская адраджэнская хваля, меўшая сваім пунктам выплыву Вільню, шырока разьліваецца на ўсей Беларусі. Ладзяцца вечарыны ў вялікшых беларускіх гарадох, у мястэчках, па вёсках.

Раскінутыя па расейскіх гарадох беларусы усюды арганізуюцца і, ня гледзячы на частыя перашкоды з боку ўлады, выступаюць перад публікай са спэктаклям, роднай песьняй, сваей дэклямацыяй. А перашкоды бывалі. У 1912 г. ў Ніжнядняпроўску ставілі „Моднага шляхцюка" і на афішы было напісана цікаўнае апавешчаньне: «першы і апошні раз, дзеля таго

---

*) «Наша Ніва» 1912 г. № 7.

што начальства забараніла»... Вось што піша тагачасны карэспандэнт у «Нашу Ніву» аб гэтай вечарыне:

«... Адно толькі бяда, што жандарскі ротмістр, да каторага хадзілі прасіць пазваленьня, не хацеў зусім пазволіць. Ён казаў: «на што вам гэтыя ўкраінскія ды беларускія п'есы, калі ёсьць пекныя расейскія»... *)

Характэрна! І якая добрая паралеля да сучасных адносінаў на захадзе Беларусі!

На віленскі кліч «Нашай Нівы» адгукнуліся навет беларусы-пасяленцы ў далёкім Сыбіры і адтуль пішуць у газэту карэспандэнцыі аб беларускіх вечарынах. Беларуская моладзь, згуртаваная на Варшаўскім унівэрсытэце, і там ладзіць беларускую вечарыну, на якую прыяжджае Ігнат Буйніцкі са сваім балетам з шасьцёх пар танцораў і ўласным „аркестрам“, зложаным з дудара, скрыпкі ды цымбалаў. Пасьпех вялізны.

Усіх тагачасных вечарын праграма была больш-менш аднолькавая: спэктакль, хор, дэклямацыя, скокі на сцэне. Най-

*) „Наша Ніва“ 1912 г. № 22.

важнейшымі часткамі праграмы, беларускай атракцыяй, былі хор і скокі. Беларускае адражэньне брало свае сокі з народнай творчасьці, вялізны перарыў творчасьці штучнай, не дазваляў так лёгка зьвязаць мінуўшчыну з сучаснасьцю, і вось зварот да народнай песьні, да народных скокаў, навет да сялянскай вопраткі ёсьць зьявішча паўсюднае. Сялянскія сьвіткі, жаночыя гарсэцікі паяўляюцца ня толькі на сцэне, але і сярод публікі, і ужываюцца як штодзенная вопратка.

Тагачасны рэпэртуар складаецца з гэткіх выданых на літаграфіі твораў: „Па рэвізіі“ Крапіўніцкага (з украінскага), «Мядзьведзь» і «Сватаньне» Чэхава (з расейскага), „Хам“ Ажэшкі (з польскага, інсцэнізацыя повесьці), „Міхалка“, „Як яны жаніліся“ і арыгінальнага твору „Модны шляхцюк“ Каганца. Але хутка паяўляецца новы твор маладога і будзіўшага вялікія спадзяваньні паэта Янкі Купалы — „Паўлінка“ (1912 г.).

Паяўленьне на сьвет «Паўлінкі» было важным здарэньнем у жыцьці беларускага тэатру, а прэм'ера п'есы была мастацкім беларускім сьвятам. „Паўлінка“, як аўтор яе скромна называе — *сцэны* са шляхоц-

кага жыцьця, ня ёсьць скончаны з мастацкага боку драматычны твор. Псыхалёгія дзеячых асобаў закранута толькі зьверху, драматычная інтрыга вельмі прасьценькая, палажэньні ня зусім консэквэнта адно з аднаго выплываюць, а разьвязка нейкая няўдалая. Узапраўды гэта толькі *сцэны*. Але гэтыя сцэны так жыва напісаны, гэтулькі няхітрага простага беларускага юмару ў іх уложана, тыпы, хаця без псыхолёгічнай апрацоўкі, але сьмелымі штрыхамі з карыкатурным нахілам гэтак удачна накіданы, што „Паўлінка“ здабыла сабе адразу публіку і дагэтуль яшчэ карыстаецца на беларускіх сцэнах зусім заслужаным пасьпехам.

«Паўлінку» першы раз ў Вільні гулялі 27 студня 1913 г. у салі гімнастычнага таварыства „Sokół“ на Віленскай вул.

Другі выдатны драматычны Купалы твор, якому няраз прыйшлося бачыць сьвет рампы, гэта — «Раскіданае гняздо», драма ў 5-цёх актах, у якой адчуваецца і шырокі размах пяра і лепшая знаёмасьць з вымогамі сцэны. Тэма «Раскіданага гнязда» — барацьба панскага двору з мужыцкай хатай, пана з селянінам. Лявона Зяблiка пан выкідае з хаты. Ен, Зяблік —

. . . „з гэтай зямелькай зжыўся, як з роднай маткай. Кожны каменьчык на полі і кожны кусьцік на сенажаці змалку ўжо знаў, як сваіх пяць пальцаў на руцэ. На гэтых гонейках пасьвіў скаціну, араў, сеяў, касіў. А тут!... Суд — вон выганяюць! Кінуць тую хату, скуль бацьку і матку на магілкі вывез, кінуць тое поле, дзе кожную скібіну потам крывавым скрапіў!... *)

Гэта — трагэдыя сялянскай душы Лявона. І няма дзіва, што ён не перажывае гэтага, бо — кажа — „чалавек з зямлёй зрастаецца, як гэта дрэва: зьсячы дрэўца — засохне, адбяры ў чалавека зямлю — згіне...“

Засталіся: хворая яго жонка ды дзеці. Зоська — дачка, кволая дзяўчына, праніквутая містычнасьцяй, мэлянхолічная якбы ад сьвету гэтага адарваная; Сымон — старшы сын, горды і адважны, знае сабе цану і верыць у сваю сілу; Данілка і двое малых. З хаты ня йдуць. Ня кінуць зямлі. Па загаду пана дворныя людзі ламаюць

---

*) Янка Купала. Раскіданае гнязд. Драма ў 5-цёх актах. Выдавецтва Менскага Камісарыяту Асьветы. Вільня. 1919.

ужо страху. На іхнія галовы сыплецца пясок...

Засталіся пад голым небам, — але з зямлі ня кратаюцца. Галава ў хаце пасьля бацькаўскай сьмерці — Сымон застаецца на руінах хаты і не пазваляе сваёй сям'і зыйсьці з яе. Службу давалі, можна было добра прыстоіцца, але ён з нязвычайна гордай упартасьцяй ня хоча «прыстроіцца», а чакае адкульсь нейкай справядлівасьці. Але справядлівасьці няма. Ды мала яшчэ бяды: сястра, Зоська, палюбіла паніча, «як зорка месяц...»

Але прыходзе Незнаёмы і кліча на Вялікі Сход.

«Годзе нацягаліся твае дзяды і прадзеды ношкі непасільнай! Выбіла гадзіна, і ты мусіш, як арол магучы, распусьціць сваё крыльле і ляцець туды, куды усе цяпер зьлятаюцца. Кончылася чалавечае вечнае начаваньне, і сьвітаньне агністае пачынаецца на зямлі ад краю да краю, ад мора да мора...»

«Дагэтуль ты сьцежкі свае ня бачыў, бо вечна нязмытыя сьлёзы на вачох тваіх віселі, хоць чырвоная кроў з цябе капала на сьляды твае. Наганяў ты сабе мазалі непазбытыя, як араў і сеяў, а груганы

пражорлівыя зярнаты твае сьпелыя клявалі . . .»

І Сымон пайшоў—«Смока выганяць ..»

Драма канчаецца жудаснай сцэнай: водблеск пажару асьвятляе руіны хаты — гэта гарыць падпалены Сымонам панскі двор. На руінах хаты звар'яцеўшая Зоська ў вянку з пасохшага лісьця на галаве круціцца і пяе:

Вецер іграе, зорачкі скачуць,
Месяц між імі лад водзе . . .

Маці і малыя з торбамі на плячох ідуць за Старцам — у сьвет . . .

Тут ужо не сьмяхотныя пьяненькія тыпы з «Паўлінкі», тут—панурыя, выкаваныя з жалеза беларускія сымволі. Але «Раскіданае Гняздо» не карыстаецца на сцэне гэткім пасьпехам, як «Паўлінка». Віной гэтага той літэратурны, анты-тэатральны баляст, якога шмат у «Раскіданым Гняззьдзе». А з другога боку — гэтая «літэратурнасьць» мае гэтулькі мастацкага хараства, а словы, якія кажуць героі п'есы гэтак жыўцом вырваны з акрываўленага сэрца народу, што рэжысэрскі алувок ня важыцца чыркануць старонак вялікага твору Купалы.

Разьвіваўшая дзеяльнасьць беларускага драматычнага гуртка ў Вільні праявілася далей ў сьмеласьці заглянуць да «клясычнага» рэпэртуару. 25 студня 1915 года у тэатры «Фільгармонія» на Ноўгародзкай вул. ставяць першы раз ад Марцінкевічаўскіх часаў «Залёты». Вялікую працу каля гэтага спэктаклю далі Марыя Кімонт († 1923), якая замест загінуўшай Манюшкаўскай музыкі напісала часткай сваю ўласную, а рэшту дабрала з розных чужых матываў, і А. Бурбіс, які першы пераклаў на беларускую мову польскія сцэны «Залётаў» і рэжысэраваў п'есу. Варта адзначыць, што роль жыда ў «Залётах» гуляў запраўдны жыд — вядомы беларускі пісьменьнік Зьмітрок Бядуля (Плаўнік).

Няма што й казаць, што спэктакль меў вялізны пасьпех.

Гэты спэктакль быў лебядзінай песьняй старага віленскага драматычнага гуртка. Ужо йшла вайна, хаця не на палёх Беларусі, але ўжо грымелі гарматнія стрэлы. Культурныя справы сайшлі на другі плян. Моладзь паклікалі на крывавае дзела. Беларускія спэктаклі спыняюцца. Пачалася эвакуацыя Вільні. Ня

час песьні пяяць, калі сьмерць усюдых сваю жніўную песьню пяе.

Прыйшла окупацыя Вільні немцамі, а з ёю новы перыяд у гісторыі беларускага тэатру.

VI.

Нямецкая окупацыя на нейкі час спыняе ўсялякую беларускую культурную працу.

Але ужо ў лютым 1916 г. нямецкі обэрбургомістр адтрымаў ад беларусаў просьбу аб дазволе адчыніць беларускі клюб, а 1-га чэрвеня ў доме Мухіна на Вялікай вуліцы а гадз. 4 па палудні Іван Луцкевіч, старшыня клюбу, адчыняе гэтую установу сваей прамовай.

Іван Луцкевіч († 1919) умеў гуртаваць людзей. Не было беларускае ўстановы, дзе-бы не было Івана Луцкевіча, мала таго — не было ўстановы, якая-бы заснавалася без яго учасьця і ў якую ён не ўлажыў частку свайго гарачага духа.

Адкрыцьце клюбу мае значэньне ў гісторыі беларускага тэатру, дзеля таго што тут гуртуецца аматорская драматычная дружына, якой клюб ахвотна дае прыпынак, тут наладжываюцца першыя ў новых палітычных абставінах вечарыны.

І вось першая ад прыходу немцаў на-

ладжываецца вечарына 17 верасьця 1916 г, амаль што ня роўна праз год ад дня окупацыі. Праграма яе была не надта багатая.

У клюбе кожны дзень у вечары зьбірася моладзь, і тут на нова паўстае да жыцьця беларускі драматычны гурток. Пад рэжысэрыяй Ф. Аляхновіча пачынаюцца рэпэтыцыі і 15 кастрычніка ў салі работніцкага клюбу (б. Жалезна-дарожны кружок) на Вороняй вул. (даўней Хэрсонская) ідзе першы спэктакль. Граюць «Хама» Э. Ажэшкі. Публікі было шмат.

Спэктаклі ладзяцца даволі часта і выклікаюць патрэбу новага рэпэртуару. Ужо нельга безупынна круціцца ў коле старых колькі п'ескаў. І вось у хроніцы беларускага тэатру трэба адзначыць паяўленьне новай п'есы: «На Антокалі» Аляхновіча.

У п'есе занята больш за 20 асоб. Ня гледзячы на тэхнічныя труднасьці, пасьля трох тыдняў рэпэтыцыяў п'еса была пастаўлена 26 сьнежня 1916 г. на сцэне цырку на Лукішскім пляцы. *)

*) Цыркавы будынак на Лукішкім пляцы быў талы прыспасоблены да тэатральных спэктакляў. Яго разабралі ў 1918 г.

У канцы лютага 1917 года беларускі тэатр мае ўжо сваю ўласную сцэну ў новым памешканьні клюбу на Віленскай вул. № 28, дзе спэктаклі адбываюцца што-нядзелю. Улетку з прычыны рэквізыцыі гэтага памешканьня ваеннай уладай клюб разам з тэатрам перабіраюцца на Юраўскі праспэкт (цяпер вул. Міцкевіча) №22, дзе таксама ёсьць сцэна.

У той час рэпэртуар узбагачваецца новымі п'есамі. С-пад пяра аўтора гэтай працы выходзяць: «На вёсцы», «Каліс*ь», «Манька», «Бутрым Няміра». Апрача таго п. Станіслава Корф арганізуе з прытулковымі дзяцьмі вельмі ўдачныя дзіцячыя спэктаклі, для якіх дае свой уласны рэпэртуар: батлейкі, містэрыі, напамінаўшыя далёкую мінуўшчыну беларускай тэатральнай творчасьці.

У той самы час з другога боку фронту — у Менску творыцца новы асяродак беларускага жыцьця. Эканамічныя варункі там лепшыя для працы, чым у галоднай Віленшчыне. Апрача таго палітычныя падзеі там даюць вялікшы размах усялякім культурным зачаткам.

Заснаваўшыся ў Менску, дзякуючы стараньням Фальскага і Ф. Ждановіча

«Першае Беларускае Т-ва Драмы і Камэдыі», наладжывае спэктаклі ў гарадзкім тэатры або на Ляхаўцы ў доме ім. М. Багдановіча і час ад часу выяжджае на правінцыю. Рэпэртуар для гэтага тэатру дае галоўным чынам У. Галубок, які раней пісаў разсказы, а пасьля, захоплены тэатрам, аддаў сваё пяро толькі сцэне. Там гуляюць яго «Апошняе спатканьне», «Ганка» і шмат інш. У 1918 г. менскі рэпэртуар, дзякуючы наладзіўшайся зьвязі Вільні з Менскам, папаўняецца віленскімі п'есамі. Адначасна з тэатрам пад кіраўніцтвам Ждановіча пачынае спэктаклі у «Беларускай Хатцы» на Конскім пляцы тэатр Аляхновіча. На гэтыя спэктаклі прыходзіць ужо не адна толькі беларуская інтэлігэнцыя, але шырокія масы мяшчанства.

Беларускі тэатр ужо перэстае быць тэатрам аматораў, а памалу перакшталтоўваецца ў прафэсыянальны. Ужо публіка пачынае яго мерыць іншай меркай, як было дагэтуль, адносіцца да яго больш крытычна, вымагае ад яго знаёмства свайго дзела, а конкурэнцыя двох адначасна беларускіх тэатраў уплывае на старанасьць мастацкай падгатоўкі спэктакляў.

Беларуская прэса вельмі цікавіцца сваім тэатрам, на сваіх шпальтах шмат месца ахвяроўвае гэтай справе, зьмяшчаючы крытычныя справаздачы, няраз вельмі строгія.

У той час арганізуецца беларускі хор пад кіраўніцтвам Тэраўскага, які апрача сваіх самастойных канцэртаў, часта выступае разам з тэатрам Ждановіча або Аляхновіча.

Новыя палітычныя падзеі маюць уплыў таксама й на лёс беларускага тэатру. Пасьля рэвалюцыі ў Нямеччыне нямецкае войска выходзіць з Беларусі, а ў сьлед за ім займаюць пакінутыя немцамі тэрыторыі бальшавікі, якія даюць свой тон усялякай праяве жыцьця. У Менску ўжо на дзесяты дзень пасьля прыходу новай улады паяўляецца афіша «Беларускага Пралятарскага Тэатру», а тыдзень пазьней (22 сьнежня 1918 г.) адбылася адкрыцьце «Беларускага Савецкага Тэатру».

Гэткім чынам тэатральныя групы Ждановіча і Аляхновіча зьліваюцца ў адзін тэатр, апроч таго ў гэту-ж арганізацыю ўваходзіць, здабыўшы ўжо сабе заслужаную славу, хор Тэраўскага і наладжываецца пры тэатры аркестр (сэкстэт) пад кіраўніцтвам Ф. Тхожа.

Тэатральная работа ў гэты час пачынаецца з шырокім размахам. Спэктаклі ідуць па 3—4 у тыдзень. Праца кіпіць. Рэпэтыцыі ідуць што-дня, часта па два разы ў дзень. Аркестр прыгатаўляецца да самастойных канцэртных выступленьняў і робіць рэпэтыцыі з драматычнымі артыстамі п'есаў, якія ідуць са сьпевамі. «Паўлінка» Купалы у гэты час першы раз ідзе з акомпаньямэнтам аркестру. Камісарыят Народнай Асьветы багата субсыдырue тэатр. Артысты з матэрыяльнага боку абасьпечаны. Рэпэртуар узбагачваецца новымі творамі. Літэратурная сэкцыя час ад часу зьбіраецца, каб прачытаць і крытычна разабраць новыя тэатральныя творы. Праектуецца сарганізаваць пяць (!) аб'яздных драматычных дружын. Укладаецца плян заснаваньня ў Менску драматычнай студыі дзеля падгатоўкі кадраў новых артыстаў тэатральнага мастацтва...

Але зьяўляюцца новыя палітычныя абставіны — і новы лёс беларускага тэатру. Пасьля бальшавікоў займае Беларусь польскае войска. Замёршая на пераходны час тэатральная праца памалу пачынаецца нанова. З тэатральных разьбіткаў і застаўшагася хору арганізуецца

«Таварыства Беларускага Мастацтва», якое пачынае ставіць спэктаклі. У канцы 1919 г. наладжываецца тэатр пад дырэкцыяй Аляхновіча, які, адтрымоўваючы ад польскай улады (Zarząd Ziem Wschodnich) субсыдыю, мае магчымасьць ставіць спэктаклі сыстэматычна. Але, маючы матэрыяльную падмогу, беларускі тэатр прымушаны змагацца з перашкодамі іншага роду. Субсыдыя выплачваецца неакуратна, карыстацца гарадзкім тэатрам беларусам дазваляецца толькі ў будныя дні, дзеля таго што ў нядзелі і сьвяты тэатр аддаецца польскай трупе, апрача таго тагочасная тэатральная цэнзура, якую вела польская поэтэса Savitri (п. Фастовіч - Загорская), надта абмяжоўвала дзеяльнасьць беларускага тэатру з боку рэпэртуарнага. Было забаронена гуляць гэткія п'есы: «Паўлінку» і «Раскіданае Гняздо» Купалы, «Моднага Шляхцюка» Каганца, «Каліська» і «Бутрыма Няміру» Аляхновіча. Пры беднасьці беларускага рэпэртуару гэтая забарона сільна адчувалася. Апрача таго праектаваўшыся выезд тэатральнай трупы на правінцыю таксама не адтрымаў дазволу ўлады.

Але вось Менску, які ўжо зрабіўся

цэнтрам беларускага культурнага жыцьця, было суджана яшчэ раз зьмяніць гаспадароў: Менск ізноў пераходзе у бальшавіцкія рукі. Арганізуецца Беларускі Дзяржаўны тэатр. Рэпэртуар павялічваецца арыгінальнымі п'есамі і перэкладамі выдатных твораў сусьветнай драматычнай літэратуры. Пэрсонэль адсьвяжаецца прытокам новых сіл: шмат хто з беларусаў, працаваўшых раней на расейскай сцэне, кідаюць службу дзеля чужой культуры і ідуць у беларускі тэатр. Наладжываецца драматычная студыя.

Заснаваньне Беларускага Дзяржаўнага Тэатру пачынае новую фазу ў гісторыі нашага тэатру, які, трэба сказаць, згуляў ужо вялізную роль у беларускім адраджэньні. Пакуль-што рэпэртуар наш яшчэ небагаты ў параўнаньні з тым, што маюць народы са старэйшай культурай. Беларускі актор яшчэ чакае сваіх Ібсэнаў, Гаўптманоў, Андрэявых, Пшыбышэўскіх... Беларуская сцэна яшчэ чакае сваіх Кокленаў. Дузэ, Варламавых, Адвэнтовічаў... Ці дачакаюцца?. Ці хутка? Хто можа даць адказаць на гэта!

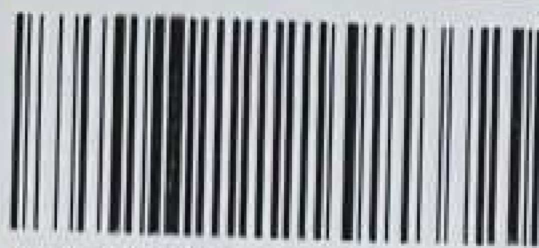
Але ведама адно: што беларускі народ, які ў працягу апошніх сталецьцяў

узбагачываў сваімі геньямі стараўшыхся асыміляваць яго суседзяў, цяпер, калі, збудзіўшыся, ўсе сілы свайго духа аддасьць службе для роднай культуры,—можа скора заняць пачэсны пасад між народамі.

КАНЕЦ.

ВАЖНЕЙШЫЯ КАРЭКТАРСКІЯ АБМЫЛКІ, ЗАЎВАЖАНЫЯ Ў ЧАСЕ ДРУКАВАНЬНЯ КНІЖКІ.

Стр.	Радок зьверху	Радок зьнізу	Надрукавана:	Трэба:
10	20	—	стараода*в*няй	старада*ў*няй
11	—	3	пачэрнуты	пачэрпнуты
16	4	—	гал*ав*у	гал*яс*у
„	13	—	дахтаро*г*ак	дактаро*ч*ак
„	14	—	жывато*г*ак	жывато*ч*ак
„	—	9	нястра*в*насьць	нястра*ў*насьць


B000000049066 1